Art.
99 xi 4'
Ulmann

S
<36619112150011
<36619112150011
Bayer. Staatsbibliothek

SANDRO BOTTICELLI

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS



Sandro Botticelli

Uffizien, Florenz

MADONNA MIT ENGELN

SANDRO BOTTICELLI

VON

HERMANN ULMANN



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
VORMALS FRIEDRICH BRUCKMANN
(1893)

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Alle Rechte vorbehalten.

Bruckmann'sche Buch- und Kunstdruckerei, München.

Dem Andenken meines Vaters

VORWORT.

Nec Zeuxi inferior pictura Sander habetur,
Ille licet volucres pictis deluserit uvis.
Ugolino Verino.

Bei einer Monographie über Sandro Botticelli muss es sich in Anbetracht des Mangels eigenhändiger Bezeichnungen auf den Gemälden dieses Meisters und urkundlicher Belege über deren Entstehungszeit in erster Linie um die kritische Sichtung und Datierung der unter seinem Namen gehenden Werke sowie um die Darlegung seines künstlerischen Entwickelungsganges handeln. Dies ist die Aufgabe der vorliegenden kritischen Studie. Die Untersuchung erstreckt sich auf die Gemälde und Zeichnungen Botticellis. Unberücksichtigt gelassen und gelegentlich nur gestreift wird seine Stellung zum Florentiner Kupferstich und Holzschnitt des fünfzehnten Jahrhunderts, da für eine eingehende Behandlung dieser Frage noch zu wenig grundlegende Resultate vorhanden sind und an ihrer Lösung bereits von berufener Seite gearbeitet wird. Weitere historische und kulturhistorische Ausblicke werden nicht gegeben. Der Verfasser glaubt in Anbetracht der gerade über das Zeitalter des Lorenzo de' Medici vorhandenen ausgezeichneten Literatur davon absehen zu können. Besonders eingehend werden im folgenden zum erstenmal die Jugendwerke Botticellis besprochen. Da es sich hierbei darum handelt, Sandros Verhältnis zu seinem Lehrer Fra Filippo Lippi und die stilistischen Unterschiede ihrer Kunstweisen klarzulegen, so wird ein einleitender Exkurs über die späteren Arbeiten des letzteren vorausgeschickt, wobei versucht wird, den Anteil Fra Diamantes, des Schülers und Gehilfen Filippos, an einzelnen dieser Werke nachzuweisen. Dieser Abschnitt ist in ausführlicherer Fassung bereits 1890 unter dem Titel »Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis« als Inauguraldissertation der Universität Breslau erschienen.

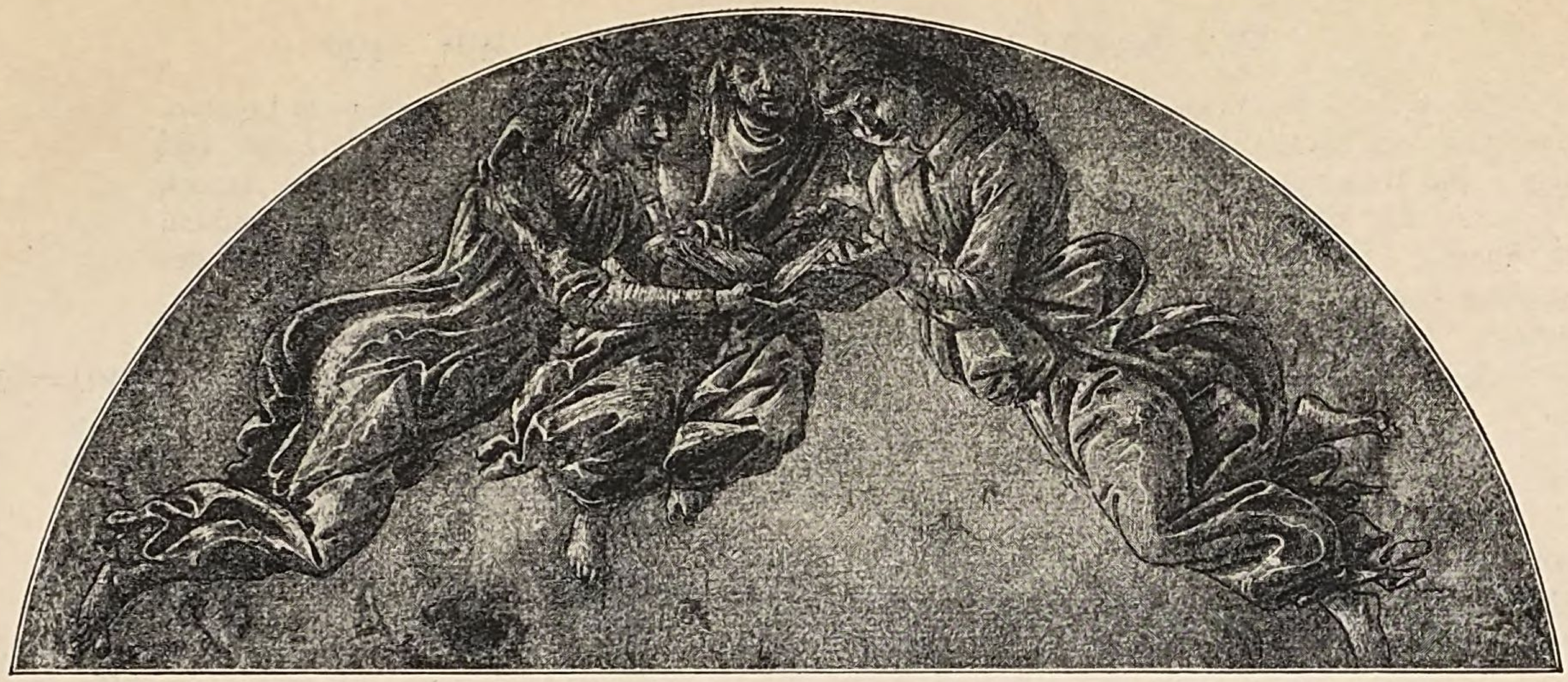
Obwohl nach möglichster Vollständigkeit des Bildermaterials gestrebt wird, so ist sich der Verfasser bei einem im Auslande so begehrten und besonders über englische Privatsammlungen so zerstreuten Meister wie Botticelli doch der Lückenhaftigkeit des hier Gebotenen bewusst. Dennoch hofft er, bedeutende Stücke nicht übersehen zu haben.

Die beigegebenen Abbildungen dienen ausschliesslich dem Zwecke, dem Leser das Verständnis zu erleichtern, bei ihrer Auswahl ist besonders auf weniger bekannte, bisher in Reproduktionen noch nicht verbreitete Werke Rücksicht genommen. Die Zeichnungen Botticellis sind, soweit es in den diesbezüglichen Katalogen noch nicht geschehen ist, vom Verfasser gemessen worden, und werden die Masse in Millimetern, die Höhe der Breite voranstehend, angegeben. Desgleichen finden sich die Masse der Bilder, soweit sie dem Verfasser durch Kataloge oder eigene Messungen bekannt wurden, in dem beigegebenen alphabetischen Verzeichnis der Werke.

Den verschiedenen Museumsvorständen sowie den Besitzern von Privatsammlungen sei für ihr bereitwilliges Entgegenkommen der geziemende Dank ausgesprochen. Adolph Bayersdorfer, Wilhelm Bode, August Schmarsow, die durch Mitteilungen und Notizen vorliegende Studien förderten, mögen auch an dieser Stelle der tiefsten Dankbarkeit seitens des Verfassers versichert sein.

Florenz, September 1893.

Dr. H. Ulmann.



Sandro Botticelli.
Singende Engel (Zeichnung). Uffizien, Florenz.

Inhalts-Verzeichnis.

Einleitung.

Seite

Die Quellen. Die Lehrer. Fra Filippo Lippis Fresken in der Kathedrale zu Prato. Die Fresken im Dom zu Spoleto. Die Tafelbilder aus Fra Filippo Lippis späterer Zeit. Fra Diamantes Geburt Christi im Louvre . 1—21

Die Frühzeit.

Die Knabenjahre. Madonnenbilder in den Innocenti, im Museo di S. Maria Nuova, in Neapel, in den Uffizien, im Louvre und in der Galerie Corsini. Botticellis Verhältnis zu Andrea del Verrocchio . 22—38

Arbeiten der siebziger Jahre.

Die Allegorie der Tapferkeit. Madonna mit Heiligen aus S. Ambrogio. Die Geschichte der Judith. Der Sebastian für S. Maria Maggiore. Die Bildnisse der Pazziverschwörer, Giulianos de' Medici, Pieros de' Medici. Männliche Bildnisse im Louvre, in der Galerie Liechtenstein, in Berlin und in London. Die sogen. Simonettaporträts in Chantilly, Frankfurt und Berlin. Weibliche Bildnisse im Pitti, in Brighton und in London. Die Anbetung der Könige für S. Maria Novella. Botticelli und Leonardo da Vinci. Epiphaniasbilder in London und in Petersburg. Die frühen Tondi in der Sammlung Raczinsky und in den Uffizien 39—68

Der Augustin in Ognissanti und stilistisch verwandte Arbeiten.

Das Fresko in Ognissanti. Krönung Mariae für S. Marco. Sonstige Darstellungen der Krönung Mariae. Das Bild für Matteo Palmieri. Francesco Botticini. Der grosse Kupferstich der Himmelfahrt Mariae. Altarbild für S. Barnaba. Die Predellenbilder. Die Verkündigung im Pal. Barberini. Madonna mit den beiden Johannes in Berlin. Die Allegorie des Frühling oder das Reich der Venus. Botticellis Stellung zur Antike. Allegorien der Fruchtbarkeit und der Jahreszeiten . 69—89

Die Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle.

Die Papstbildnisse. Fra Diamantes, Botticellis und Ghirlandajos Anteil daran. Mosis Thaten im Lande Midian. Versuchung Christi. Filippinos Mitarbeit. Vernichtung der Rotte Korah. Filippinos Skizze dazu . 90—100

Die nachrömische Periode bis um 1490.

Seite

Die Geburt der Venus. Einzelgestalt der Venus in Berlin. Mars und Venus in London. Venusbilder mit Eroten in London und Paris. Verwandte Darstellungen der Werkstatt und Schule. Die Wandgemälde der Villa Lemmi. Bilder zu Boccaccios Decamerone. Die Athena für Lorenzo de' Medici. Sonstige Darstellungen der Athena. Die Allegorie der Verleumdung nach Apelles. Das „Magnificat" und seine Wiederholungen. Tondi in der Akademie und der Sammlung Lanckoronski zu Wien, in den Galerien zu Florenz, Mailand, Rom, Turin, Berlin, Frankfurt, Dresden und London. Bilder der Werkstatt und Schule. Sonstige Madonnendarstellungen dieser Zeit. Die Dantezeichnungen 101—135

Die neunziger Jahre, Savonarola und das Ende.

Verkündigungen in Florenz und Glasgow. Zeichnungen für Stickereien. Legende des Zenobius. Geschichte der Virginia. Savonarolas Stellung zur Kunst. Botticelli als Piagnone. Grablegungen in München und in Mailand. Madonnenbild im Pitti. Die Anbetung der Könige aus Palazzo Vecchio. Die Geburt Christi von 1500 in London. Schluss 136—150

Verzeichnis der Botticelli zugeschriebenen Gemälde 151—155
Namen- und Ortsregister . 156—158

Illustrationen.

Vollbilder.

Sandro Botticelli, Madonna mit Engeln. Uffizien, Florenz. (Gegenüber dem Haupttitel.)
— — Madonna vor dem Rosenhag. Uffizien, Florenz gegenüber Seite 28
— — Madonna mit Johannes. Louvre, Paris „ „ 34
— — Die Heimkehr der Judith. Uffizien, Florenz „ „ 44
— — Die Anbetung der Könige. Uffizien, Florenz „ „ 60
— — Die Krönung der Maria. Akademie, Florenz „ „ 72
— — Madonna mit den beiden Johannes. Gemäldegalerie, Berlin „ „ 80
— — Das Reich der Venus. Akademie, Florenz „ „ 84
— — Die Geburt der Venus. Uffizien, Florenz „ „ 102
— — Die Allegorie der Verleumdung. Uffizien, Florenz „ „ 116
— — Die Grablegung Christi. Alte Pinakothek, München „ „ 144
— — Die Geburt Christi. Nationalgalerie, London „ „ 148

Textbilder.

Seite

Sandro Botticelli, Die drei Grazien. Akademie, Florenz. (Titelvignette)
— — Singende Engel (Zeichnung). Uffizien, Florenz IX
Fra Filippo Lippi, Maria mit Kind und Engeln. Uffizien, Florenz 16
Fra Diamante, Die Geburt Christi. Louvre, Paris 19
Sandro Botticelli, Maria mit Kind und Engeln. S. Maria Nuova, Florenz 26
— — Madonna in den Wolken. Uffizien, Florenz 30
— — Sebastian. Gemäldegalerie, Berlin . 47
— — Männliches Bildnis. Louvre, Paris . 51
— — Bildnis eines jungen Mannes. Galerie Liechtenstein, Wien 52
— — Weibliches Idealbildnis. Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 55
— — Bildnis einer jungen Frau. Mr. Jonides, Brighton 57
— — Augustinus, Wandgemälde in Ognissanti, Florenz 71
— — Allegorie der Fruchtbarkeit (Zeichnung). Sammlung Malcolm, London 87
— — Mars und Venus. Nationalgalerie, London 107
— — Entwurf zu einer Athena. Uffizien, Florenz 113
— — Maria, das »Magnificat« schreibend. Uffizien, Florenz 119
— — Tondo aus Casa Canigiani. Akademie, Wien 122
— — Madonnentondo. Biblioteca Ambrosiana, Mailand 125
— — Zeichnung zu Dantes Göttlicher Komödie (Ausschnitt). Kupferstichkabinet, Berlin 131
— — Die Verkündigung. Uffizien, Florenz 137

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Einleitung.

Zu der grossen Zahl der Werke, die wir von der Hand des Florentiner Malers Sandro Botticelli besitzen, steht der Mangel an urkundlichen Belegen über ihre Entstehungszeit in misslichem Gegensatz. Die wenigen Notizen, die aus den Archiven von Florenz über unseren Künstler bekannt geworden sind, beziehen sich sämtlich auf nicht mehr nachweisbare Arbeiten, über seine äusseren Lebensverhältnisse lassen sie uns fast ganz im Dunkel. Wir erfahren aus ihnen nur folgendes:

1446 wurde Sandro als jüngster Sohn des Lohgerbers Mariano di Vanni Filipepi zu Florenz geboren[1]).

1478 21. Juli werden ihm 40 Gulden für die Bildnisse der wegen Beteiligung an der Pazziverschwörung Hingerichteten gezahlt[2]).

1480 Vermögenserklärung des alten Mariano. Sandro lebt als Maler in dessen Hause.

1482 5. Oktober wird ihm zusammen mit Domenico Ghirlandajo die Ausmalung der Sala dell' Udienza im Palazzo pubblico zu Florenz übertragen[3]).

1487 Ein Rundbild für die Sala dell' Udienza del Magistrato de' Massai della Camera zu Florenz[4]).

1491 5. Januar gehört er der Kommission an, welche von Lorenzo il Magnifico zur Beurteilung der zahlreichen für die Konkurrenz um die Domfassade eingelaufenen Modelle und Zeichnungen berufen war[5]).

1491 18. Mai wird ihm zusammen mit Domenico und Davide Ghirlandajo und dem Buchmaler Gherardo der Mosaikenschmuck der Zenobiuskapelle im Dom zu Florenz übertragen[6]).

1496 Malt er einen hl. Franziskus al fresco im Schlafzimmer der Nonnen von Monticelli[7]).

1498 Vermögenserklärnug des Künstlers. Er wohnt mit seinem Bruder Simone im Viertel S. Lucia bei Ognissanti im Hause der Benincasa und des Lorenzo Filipepi, der Kinder ihres ältesten Bruders Giovanni[8]).

1503 25. Januar giebt auch er sein Gutachten über den besten Standort für Michelangelos David ab[9]).

1510 27. Mai stirbt Sandro und wird in der Kirche Ognissanti in der Familiengruft der Filipepi beigesetzt[10]).

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei III, S. 156, Anm. 1. Ich zitiere im folgenden stets nach dieser von Dr. Max Jordan besorgten deutschen Originalausgabe, Leipzig 1870 u. f.

[2]) Crowe u. Cavalc. III, S. 159, Anm. 6.

[3]) Gaye, Carteggio I, S. 578.

[4]) Vasari ed. Milanesi III, S. 322, Anm. 3. Ich zitiere im folgenden stets nach dieser bei Sansoni in Florenz erschienenen Ausgabe.

[5]) Crowe u. Cavalc. IV, S. 195.

[6]) Vas. III, S. 275, Anm. 1.

[7]) Vas. III, S. 318, Anm. 4.

[8]) Gaye, Carteggio I, S. 343, N. 172.

[9]) Gaye, Carteggio II, S. 458.

[10]) Vas. II, S. 321, Anm. 3. Milanesis Behauptung, dass Mariano, der Vater Botticellis, selbst 1510 das Familienbegräbnis in Ognissanti habe herrichten lassen, beruht auf einem Irrtum. Mariano ist bereits 1393 geboren und nennt sich in seinem Katasterbericht von 1480 einen Greis von 86 Jahren, der nichts mehr thue, im Jahre 1510 hätte er also das patriarchalische Alter von 117 Jahren erreicht.

Der Mangel an urkundlichen Belegen über die Entstehungszeit der Werke Botticellis wird noch fühlbarer durch den Umstand, dass der Künstler mit einer Ausnahme[1]), und dies am Ende seiner Thätigkeit, keines seiner Bilder weder mit Namen oder Monogramm noch Jahreszahl bezeichnet hat, und uns somit jegliche Kontrolle für ihre Datierung genommen ist. Dies ist auch der Grund für die Unsicherheit, die in Bezug auf die Chronologie seiner Werke in der neueren Literatur sich findet[2]).

Für die Kenntnis seiner Thätigkeit sind wir somit fast ausschliesslich auf die literarischen Quellen angewiesen. Als solche waren bis vor kurzem nur bekannt des Francesco Albertini »Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia 1510«[3]), woselbst einige von den in Florenz damals befindlichen Werken Botticellis kurz erwähnt werden, und die Biographie von Vasari[4]). Denn die Berichte des Borghini[5]) und Baldinucci[6]) können als ganz abhängig von letzterem nicht unter die Originalquellen gerechnet werden. Vasaris ausführliche Biographie hat durch das Bekanntwerden des »Codice Magliabechiano« und des »Libro di Antonio Billi« nicht nur eine bedeutende Ergänzung sondern auch eine wichtige Kontrolle erfahren. Ersterer, eine anonyme Handschrift kunsthistoriographischen Inhaltes auf der Biblioteca Nazionale zu Florenz, (Manoscritto Gaddiano, Magliabechiana Classe XVII Nr. 17) ist, wie Milanesi, Fabriczy[7]) und Frey[8]) nachgewiesen, nicht nur vor Vasaris erster Ausgabe der Viten (1550) und unabhängig von

[1]) Es ist dies die Geburt Christi, welche aus der Sammlung Fuller Maitland in den Besitz der National Gallery zu London (N. 1034) übergegangen ist. Eine griechische Inschrift am oberen Rande des Bildes besagt nämlich, dass es am Ende des Jahres 1500 unter den Wirren Italiens von Alexandros gemalt sei. Über den Sinn dieser langen unklaren Aufschrift vgl. Sidney Colvin in The Academy vom 15. Februar 1871; über das Bild selbst s. w. u.

Die Bezeichnung Sandro di Mariano findet sich ausserdem noch auf der Zeichnung zum XXVIII. Gesang des Paradies in dem Dantecodex des Berliner Kupferstichkabinets. — Milanesi Vas. III, S. 331 will die Buchstaben A. F. A. D. F. P. auf dem Schlussblatte eines auf der Bibliotheca Laurentiana zu Florenz (Pluteus XLI, No. 33) befindlichen, mit Federzeichnungen geschmückten Exemplares einer Sammlung von Gedichten Lorenzos di Pierfrancesco de' Medici, Macchiavellis, Polizianos, Niccolo Valoris, Biagio Buonaccorsis u. a. m. auflösen in: Alexander Filipepius Artifex De Florentia Pinxit. Doch ist dies eine unhaltbare Hypothese, da die Zeichnungen weder von der Hand Botticellis noch eines Florentiners überhaupt herrühren, sondern einem dem Pinturicchio nahestehenden umbrischen Künstler angehören. S. w. u.

[2]) Vgl. L. Lanzi: Storia pittorica d'Italia, übers. von J. G. von Quandt (1830) I, S. 67; Giov. Rosini: Storia della pittura italiana esposta coi monumenti, Pisa 1841 Bd. III, S. 126 ff.; Carl Friedr. von Rumohr: Italienische Forschungen 1827, Teil II, S. 272 ff. Bei Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei III, S. 156 ff. ist das Material allerdings in dankenswerter Weise zusammengebracht, aber die Aufzählung der Werke ist mehr katalogisierend, ohne genügende Rücksicht auf ihre Entstehungszeit und die Entwickelung des Künstlers. Ähnliche Mängel ohne die Vorzüge reicher Materialsammlung finden sich bei Ernst Förster: Geschichte der italienischen Kunst, Leipzig 1872 III, S. 302—27; Wilh. Lübke: Geschichte der italienischen Malerei I, S. 350 ff.; Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei; Karl Woermann in Dohmes Kunst und Künstler 1878 III; J. A. Crowe in der Gazette des beaux arts 1886 II, S. 177 ff. u. 466 ff. Erst der Cicerone, 5. Auflage (1884), hat nachdrücklich auf die frühen Madonnenbilder Botticellis hingewiesen und somit die Forschung über dessen Jugendgeschichte angebahnt. Ihm ist Jul. Meyer in seinem höchst verdienstvollen Aufsatz im erläuternden Text zu der in der Grote'schen Verlagsbuchhandlung erscheinenden illustrierten Ausgabe der Gemäldegalerie der Königlichen Museen in Berlin und im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1890, XI, S. 1—16 gefolgt, ohne jedoch in allen Punkten die erhoffte Klarheit in der Entwickelung des Künstlers und der Chronologie seiner Werke zu erreichen. Für die ästhetische Würdigung Botticellis ist diese Abhandlung Meyers von hohem Wert und voll treffender Charakteristik. Längere Abschnitte über Botticelli finden sich ausserdem bei Rio: L'Art chretien II, S. 394 ff.; F. A. Gruyer: Les vierges de Raphael et l'iconographie de la Vierge I, S. 267 ff.; Walter H. Pater: Studies in the history of the Renaissance 1873, S. 39—51; Ivan Lermolieff: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom 1890, Die Galerien München und Dresden 1891, Die Galerie zu Berlin 1893; E. Müntz: Les précurseurs de la Renaissance S. 139 ff. und Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Italie, L'age d'or, S. 629—642; A. Schmarsow: Melozzo da Forli, S. 210. Für die in England befindlichen Werke vgl. G. F. Waagen: Treasures of Art in Great Britain; Gustavo Frizzoni: Arte italiana nella Galleria nazionale di Londra, Archivio storico italiano IV. Serie, tom. IV (1879), S. 246 ff. und tom. V (1880), S. 45 mit einigen Zusätzen abgedruckt in Arte italiana del rinascimento, saggi critici, Milano 1891 und I. P. Richter: Italian Art in the National Gallery, London 1883.

[3]) Abgedruckt bei Crowe und Cavalc., II, Anhang.

[4]) Le vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari ed. Gaetano Milanesi, Firenze Sansoni 1878, Bd. III, S. 303—331.

[5]) Raffaello Borghini, Il Riposo, Fiorenza 1584, lib. III, S. 350—353.

[6]) Filippo Baldinucci, Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua etc. 1681, vol. I, S. 566—569.

[7]) Cornel von Fabriczy, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1892.

[8]) Il codice Magliabechiano cl. XVII, 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarotti scritta da Anonimo Fiorentino, herausgegeben und mit einem Abrisse über die Florentinische Kunsthistoriographie bis auf G. Vasari versehen von Carl Frey, Berlin 1892.

ihr in Florenz entstanden, sondern auch Vasari seinerseits hat diese Quelle nicht gekannt[1]). Über Botticelli sind die Angaben des Anonymus ganz besonders ausführlich und um so wichtiger, als daselbst mehrere von Vasari nicht erwähnte Werke, eines sogar mit dem Jahr seiner Entstehung, aufgeführt sind[2]). Freys Vermutung, dass gerade für Botticelli der Anonymus durch Cristoforo Landino, den Zeitgenossen und als Freund des mediceischen Hauses auch mit unserem Künstler näher befreundeten Gelehrten und Kommentator des Dante, persönlich oder aus dessen literarischen Nachlass unterrichtet worden sei, ist daher sehr wahrscheinlich. Den Wert einer selbständigen Quellenschrift hat der Codex Magliabechianus jedoch nicht. Auch er schöpft für die Meister des Quattrocento wieder aus dem sogenannten »libro di Antonio Billi«, einer Sammlung von Nachrichten über die Werke Florentiner Künstler von Cimabue bis Michelangelo zwischen 1516 und 1525 entstanden, dessen Original jedoch nicht mehr vorhanden ist sondern nur in zwei Kopien resp. Auszügen vorliegt[3]). Die eine Abschrift, nach ihrem ehemaligen Besitzer Carlo Strozzi »Codex Stozzianus« genannt, verdient wegen ihrer grösseren Genauigkeit und Ausführlichkeit den Vorzug, ist jedoch nur stückweis erhalten. Da die Vita Botticellis darin fehlt, so kommt diese Quelle hier nicht in Betracht. Als Ergänzung für das Verlorene dient die zweite, sehr gekürzte Abschrift des »libro« von dem Kanonikus Antonio Petrei zwischen 1564 und 1570 gefertigt[4]). Dieser »Codex Petrei« ist jedoch flüchtig, gedankenlos und voller Irrtümer. Die Nachrichten über Botticelli sind dürftig und enthalten nichts neues. Borghini und Baldinucci streben in ihren Biographien Botticellis weder nach der gedrängten Übersichtlichkeit des Anonymus noch nach der breiten Ausführlichkeit Vasaris. Auch spätere Guiden wie Bocchi und Cinelli[5]), Carlieri[6]) oder Richa in seinem Sammelwerk über die florentinischen Kirchen[7]) steuern nichts wesentliches bei. Über etwaige Abweichungen oder Zusätze ihrerseits wird im Verlauf der Abhandlung an betreffender Stelle gesprochen werden.

Das allgemeine Resultat, welches sich somit auch aus den literarischen Zeugnissen für die Chronologie der Werke Botticellis gewinnen lässt, ist recht unbefriedigend. Immerhin sind einige Anhaltspunkte wenigstens vorhanden, nach denen man bestimmte Arbeiten des Künstlers mit annähernder Sicherheit datieren und durch stilistische Vergleichung mit andern verwandten Stücken zu einer Vorstellung von seinem Entwicklungsgang gelangen kann.

Fra Filippo Lippi ist nach der übereinstimmenden Aussage des Anonymus und des Vasari der Lehrer Sandro Botticellis gewesen. Sandro ist mehr denn ein Menschenalter jünger als Fra Filippo; als jener noch in den Kinderschuhen steckte, war dieser bereits ein gereifter, wohl bekannter Meister. Sandro lernte in ihm nicht mehr den Vertreter der zarten Kunstweise eines Masolino und Fra Giovanni da Fiesole kennen, sondern den Nachfolger der neuen und

[1]) Nach Fabriczy a. a. O., S. XXVIII u. 425 ff. ist der Codex Magliabechianus sicher zwischen 1542 und 1556, wahrscheinlich aber schon zwischen 1544 und 1549 entstanden; nach Frey a. a. O., S. XCVIII, »möchte der zusammenhängende Teil der Handschrift bis inclusive Michelangelo, doch mit Ausschluss der Nachträge innerhalb der Jahre 1537 bis 1542 entstanden sein. Danach eine Reihe von Zusätzen; besonders die römischen wurden 1544 geschrieben und 1546 mit einer Notiz vermehrt.«

[2]) Ich habe bereits in meiner Dissertation die vom Anonymus gegebene Vita Botticellis nach einer von mir auf der Biblioteca nazionale zu Florenz genommenen Abschrift publiziert. Die jetzt erfolgte Ausgabe von Frey macht einen nochmaligen Abdruck derselben unnötig. Da damals bei der Veröffentlichung für mich kein philologischer Zweck vorlag, so hatte ich die altertümliche Schreibweise durch die moderne ersetzt, und wo es die Deutlichkeit forderte, die Abkürzungen aufgelöst. Ich werde im folgenden jedoch den diplomatich getreuen Text der Frey'schen Ausgabe beibehalten.

[3]) C. von Fabriczy, Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella biblioteca nazionale di Firenze, Archivio storico italiano, V. Serie Tomo VII, 1891, S. 299 ff. u. a. a. O., S. XXVI ff. u. 412 ff. C. Frey, Il Libro di Antonio Billi esistente in due copie nella biblioteca nazionale di Firenze, Berlin 1892 und a. a. O., S. LVI ff. Vgl. ausserdem noch H. Grimm, Notizen über Lionardo da Vinci in K. Hillebrands Italia 1874, Bd. I, S. 140 ff. und H. Janitschek im Repertorium f. Kw. Bd. VI, S. 77.

[4]) Von Fabriczy und Frey a. a. O. publiziert. Ich citiere im folgenden nach der Frey'schen Ausgabe.

[5]) Le bellezze della città di Firenze etc. scritte già da M. Franc. Bocchi ampliate ed accresciute da M. Giov. Cinelli. Firenze 1677.

[6]) C. M. Carlieri, Ristretto della cose piu notabili della città di Firenze, terza impressione in Firenze 1719. Vgl. auch Traité de la peinture et de la sculpture par Mrs. Richardson père et fils. Amsterdam 1728 vol. III.

[7]) Richa, Chiese fiorentine 1761, vgl. ausserdem Follini, Firenze antica e moderna illustrata contin. da Rastrelli Vol. I—VIII, Firenze 1789—1802.

gewaltigen Kunst des Masaccio. In Anlehnung an diesen seinen früheren Lehrer hatte sich Fra Filippo zur Höhe seines Schaffens durchgerungen und stand bereits im Beginne der fünfziger Jahre — dem frühesten Termine für eine künstlerische Bethätigung Botticellis — auf dem Gipfel seines Könnens. Diesen bezeichnen die Fresken im Chor der Kathedrale zu Prato, das Hauptwerk seines Lebens, an denen der Frate bereits 1452 urkundlich beschäftigt erscheint, deren Vollendung jedoch sich noch dreizehn Jahre hinzog. In diesem langen Zeitraum, während dessen Lippi in Prato ansässig war, entstand auch eine Reihe von Tafelbildern, welche in der ihrer Bestimmung entsprechenden mehr kirchlich rituellen Auffassungsweise jenen freier komponierten historischen Wandgemälden gegenüber eine zur richtigen Würdigung des Künstlers wichtige Ergänzung bilden. Im Jahre 1467, kurze Zeit nach der Vollendung der Fresken, siedelte Fra Filippo nach Spoleto über, um die Apsis des dortigen Domes auszumalen. Am 9. Oktober 1469 starb er daselbst, ohne das Werk vollendet zu haben.

Hat Botticelli wirklich als Schüler in der Werkstatt des Frate geweilt, so kann dies — mag man den Zeitpunkt seines Eintrittes daselbst so früh oder so spät als möglich setzen — nur zwischen den Jahren 1452 und 1469 stattgefunden haben. Die in diesem Zeitraume ausgeführten Arbeiten Fra Filippos hätten somit dem jugendlichen Sandro vor Augen gestanden, ihnen würde er in seinen Erstlingswerken nachgestrebt haben. Um letztere aber herauszufinden und den zum systematischen Aufbau seiner Entwicklungsgeschichte wichtigen Schritt mit möglichster Sicherheit zu thun, ist es nötig, bei den Schöpfungen Lippis aus den bezeichneten Jahren etwas zu verweilen und auf ihre Kunstweise etwas näher einzugehen. Es erscheint dies umsomehr geboten, als gerade die an wenig besuchten Orten befindlichen Hauptwerke des für die Entwicklung der Florentiner Malerei so überaus wichtigen Meisters noch nicht die Beachtung und Würdigung gefunden, die sie verdienen.

Der Gang unserer Untersuchung giebt uns ausserdem Gelegenheit, den Spuren eines Mannes nachzuforschen, der urkundlich zusammen mit Fra Filippo in Prato und Spoleto gearbeitet hat, dessen künstlerische Persönlichkeit aber noch in Dunkel gehüllt scheint. Es ist Fra Diamante. Dieser war aber nicht allein Schüler und Gehilfe Fra Filippos, sondern sein Name ist auch mit dem Botticellis eng verknüpft: Filippino Lippi war ihr gemeinschaftlicher Schüler; in Rom, am Hofe des Papstes, sind beide zu Anfang der achtziger Jahre beschäftigt, als es galt, die sixtinische Kapelle mit Fresken zu schmücken. Diese Gründe genügen, um Fra Diamante einen Platz in einer Abhandlung über Botticelli zu sichern.

Geboren wurde Fra Diamante um das Jahr 1430 in Terranova, einem im Arnothale gelegenen Florentiner Kastell[1]). Sein Vater Feo brachte ihn schon früh in das Karmeliterkloster zu Prato, wo der Jüngling auch nach Ablegung des Gelübdes zum Mönch geweiht wurde. Aus dem Jahre 1463 haben wir die erste urkundliche Nachricht über ihn als Maler. Als er nämlich wegen irgend eines unbekannten Vergehens von seinem Ordensgeneral nach Florenz entboten und dort eingekerkert worden war, verwandte sich die Behörde von Prato am 22. Januar 1463 beim Patriarchen von Florenz für die Freilassung »des Malers Fra Diamante«[2]). Die strenge Disciplin seines Vorgesetzten scheint den Künstler tief verdrossen zu haben; denn aus der Haft entlassen hatte er nichts eiligeres zu thun, als die Karmeliterkutte mit dem Kleide der Anhänger des Giovan Gualberto zu vertauschen. Als Mönch des Ordens von Vallombrosa wurde er 1466 an Stelle Fra Filippos zum Kapellan des durch diesen berüchtigt gewordenen Nonnenklosters von S. Margherita in Prato ernannt. 1467 begleitete er seinen Lehrer nach Spoleto und vollendete nach dessen Tod die Malereien im Chor der dortigen Kathedrale. 1470 ist er wieder in Prato nachweisbar, wo ihm von der Bürgerschaft am 24. Mai der Auftrag wird, im Porticus des Palazzo pubblico das Brustbild und das Wappen ihres Podesta Cesare Petrucci zu malen, welcher die Stadt gegen einen am 6. April 1470 erfolgten verräterischen Angriff des Bernardo Nardini und einiger anderer verbannter Gegner der Medici heldenmütig verteidigt hatte[3]). Kurz darauf muss der Künstler nach

[1]) Milanesi, Vasari II, 640 ff.
[2]) Gaetano Guasti, J Quadri e altri oggetti d'arte della Galleria del Comune di Prato 1888, S. 107, N. II.
[3]) Guasti a. a. O., S. 107, N. III.

Florenz übergesiedelt sein. Denn im Jahre 1472 wird er als Mitglied der Lucasgilde zu Florenz im Kloster San Pancrazio wohnhaft angeführt. In den Jahren 1481 auf 82 ist er bei der Ausmalung der sixtinischen Kapelle zu Rom thätig. Wir erfahren nämlich durch eine auf dem Archivio centrale zu Florenz befindliche Urkunde, dass Papst Sixtus IV. die Vallombroser Abtei S. Fedele de' Poppi im Casentino zur Zahlung einer Pension von 100 Dukaten an Fra Diamante für dessen Malereien in der sixtinischen Kapelle verpflichtete, dass die Abtei sich aber weigerte, diese enorme Summe zu zahlen. Es kam zum Prozess, der 1482 mit einem Vergleiche endete, wonach die Pension auf 36 Dukaten herabgesetzt wurde. Da man auch diese Summe zu hoch befand, wurde der Frate 1490 durch eine endgiltige Zahlung abgefertigt[1]). Das Prozessieren scheint überhaupt eine Liebhaberei von ihm gewesen zu sein. So überlässt er am 19. November 1483 in seiner Eigenschaft als Prior von S. Pietro di Gello in der Diözese von Volterra dem Bischof von Volterra Francesco Soderini und dem florentiner Advokaten Messer Angelo Niccolini als Schiedsrichtern seine Streitigkeit mit dem Vallombrosaner Mönch Don Ricciardo di Michele von Florenz wegen S. Maria Ughi alle Corti, einer der Pieve von S. Maria dell' Antella unterstellten Kirche. Während bisher alle Nachrichten über unseren Künstler nach 1490 fehlten, und man seinen Tod deshalb kurz nach dieser Zeit ansetzte, ist erst neuerdings ein Brief des ferraresischen Gesandten in Florenz Manfredus de Manfredis an seinen Herzog Ercole I, vom 2. Januar 1498 bekannt geworden, worin er im Auftrage einiger angesehener florentiner Bürger seinen Herzog um Verwendung bei der Signorie von Florenz zu Gunsten des eingekerkerten Don Diamante bittet: Derselbe werde vom Abte von San Salvi in Haft gehalten, und man wünsche sehnlichst seine Freilassung, weil er ein ausgezeichneter Maler sei, wie seine Werke in Rom augenfällig zeigten[2]). Ein neuer Beweis für die Arbeiten Diamantes in der sixtinischen Kapelle und ein überraschendes Zeugnis des hohen Ansehens, das er von seiten seiner Mitbürger genoss[3]).

Doch wo sind die Werke seiner Hand geblieben? Von den Malereien, die er nach Vasaris Angabe in grosser Anzahl im Karmeliterkloster zu Prato ausführte, ist uns nichts mehr erhalten[4]). Ebensowenig wissen wir etwas genaueres über die in Rom geschaffenen Werke. Kein beglaubigtes Bild hilft uns seinen Stilcharakter näher kennen lernen; nur durch kritische Untersuchungen der Fresken zu Prato und Spoleto wird es vielleicht möglich, seinen Anteil an diesen Arbeiten herauszuschälen und so ein ungefähres Bild seiner Eigenart zu gewinnen.

Der Fresken im Chore der Kathedrale zu Prato geschieht bereits in der frühesten urkundlichen Nachricht, die wir über Fra Filippos Aufenthalt in Prato besitzen, Erwähnung. Die Urkunde, vom 8. August 1452 datiert, enthält eine Zusicherung der Verwaltung des Ceppo zu Prato an den Florentiner Bürger Leonardo di Bartolommeo Bartolini, diesem 22 Goldgulden auf Kosten des Frate Filippo di Tomaso aus Florenz »des Malers des Chores der Pieve zu Prato« zu

[1]) Milanesi, Vas. II, 641, wo einige fehlerhafte Angaben sich finden. Der richtige Sachverhalt bei Crowe u. Cavalc. III, 86 und Schmarsow, Melozzo da Forli S. 211.

[2]) A. Venturi in der Arte e Storia vom 30. März 1884. Der Wortlaut des im Archiv zu Modena befindlichen Schreibens ist: „Ill~~mo~~ et Ecmo, Sign. mio: Alchuni Citadini homini da bene de qui me hanno astrecto a pregare la Excellentia Vostra che al loro satisfactione la voglia scrivere a questa Excellentissima signoria: in comendatione de uno frate nominato dom Diamante che a incarcerato lo abbate de san Salvi, ad fine che sue signorie fazino opera, de farlo liberare; a complacentia della Excellentia Vostra: la quale desidera dicta liberatione, per avere informatione dicto frate essere excellente pictore: per vedersene in Roma evidente opera, la qual cosa mi persuado che sucedera facilmente per essere la dimanda honesta et anche per questi S~~ri~~ sonno inclinati a fare cosa grata da Ill~~ma~~ s. v. ala quale humilmente me ne ricomando. Que felix ac diu bene valeat. Florentiae IJ° Jan. 1498.

Humilissimus Manfredus de Manfredis.

[3]) Auch im Mediceischen Besitz befand sich ein Bild Diamantes, sofern man statt der sinnlosen Worte bei E. Müntz, Les collections des Médicis p. 87: uno colmetto in uno diamante entrovi una Nostra donna col bambino in collo liest: uno colmetto di mano [di] diamante.

[4]) Eine im Besitze der Familie Berti zu Prato befindliche Tafel mit einem büssenden Hieronymus im Mittelstücke und S. Johannes Bapt. und S~~ta~~ Thecla auf den Flügeln hält man deshalb seit Baldanzi für ein Werk Fra Diamantes, weil sie aus der Kapelle Dragomanni in eben jener Kirche S. Maria del Carmine zu Prato stammt. Das Bild, welches ich nicht kenne, soll eine stumpfe Nachahmung von Fra Filippos Manier verraten. Die Autorschaft Fra Diamantes ist keineswegs sicher. Vgl. Crowe und Cavalcaselle III, 86, Vas. II, 641.

zahlen, wenn letzterer nicht das von jenem bestellte und bereits begonnene Rundbild mit einer gewissen Geschichte der Jungfrau Maria bis zum 8. Dezember dieses Jahres vollendet habe[1]). Während Baldanzi[2]), Crowe und Cavalcaselle[3]) und auch der Cicerone den Beginn der Arbeiten im Chore erst in das Jahr 1456 rücken, haben wir hier den urkundlichen Beweis, dass der Frate bereits vor dem 8. August 1452 dort beschäftigt war. Allerdings ist es unwahrscheinlich, dass die Arbeit zu diesem frühen Zeitpunkt schon weit vorgeschritten war, denn sonst hätte es bis zu ihrem definitiven Abschluss nicht noch dreizehn Jahre bedurft.

Die Ausmalung des Chores war schon seit längerer Zeit eine ausgemachte Sache. Bereits am 10. Juni 1430 hatte der damalige Vertreter der Pieve zu Prato Niccolozzo de' Milanesi denVorschlag dazu gemacht. Eine zur Prüfung der Angelegenheit ernannte Kommission von vier Männern liess die Sache jedoch so lange in der Schwebe, bis Geminiano Inghirami, Propst zu Prato (1451—1460), 1452 den Auftrag zuerst dem Fra Giovanni da Fiesole zuwandte, wie dieser auf kurze Zeit von Rom nach Florenz zurückgekehrt war, und als er ablehnte, ihn dem Fra Filippo Lippo übergab[4]). Die Arbeit ging jedoch nur langsam und mit grossen Unterbrechungen von statten. Teils lag die Schuld an dem unruhigen, leidenschaftlichen Naturell des Frate, der gerade in den folgenden Jahren sein Liebesverhältnis mit der Nonne Lucrezia Buti unterhielt[5]), teils war derselbe durch Arbeiten aller Art so in Anspruch genommen, dass er den eingegangenen Verpflichtungen gegen die Dombehörde nicht vollauf genügen konnte. Vor allem sind es zwei ehrenvolle Aufträge, die ihn auf längere Zeit von Prato fernhielten[6]) und den Arbeiten in der dortigen Kathedrale entzogen. Die erste Abwesenheit fällt in das Jahr 1457, wo der Künstler in Florenz weilt, um ein Bild für den König von Neapel zu malen, das bei ihm wahrscheinlich durch Vermittelung des Giovanni de' Medici bestellt war. Dies geht aus einem Briefe hervor, den der Frate am 20. Juli an seinen Gönner Giovanni de' Medici den Sohn Cosimos aus Florenz richtet, worin das Bild als fast fertig bezeichnet wird.[7]). Am 30. August verlässt er Florenz wieder[8]). Eine zweite Unterbrechung erlitt der Fortgang der Arbeit 1461 durch die Reise Filippos nach Perugia, woselbst er einem an ihn ergangenen Rufe zufolge einen Teil der Fresken abzuschätzen hatte, die Benedetto Buonfigli seit 1454 in der Kapelle des Palazzo pubblico dieser Stadt ausführte. Am 14. Dezember giebt er sein Gutachten darüber ab[9]).

Diese Umstände waren allerdings nicht dazu angethan, die Malereien in Prato zu beschleunigen; die dortige Behörde sah sich deshalb 1463 genötigt, den nachlässigen Künstler an seine Verpflichtungen zu mahnen. Aber das half so wenig, dass die zur Überwachung der Arbeit

[1]) Guasti a. a. O., S. 110, N. VII: 1452, 8 agosto. Leonardo di Bartolommeo Bartolini cittadino fiorentino, de' avere a di VIII. d'aghosto 1452, fior ventidue d'oro larghi; e'quali gli promettiamo per Frate Filippo di Tomaso di Firenze, dipintore della chapella magiore della Pieve di Prato, di darglieli per di qui a di VIII di diciembre prossimo che verra 1452, in caso che detto Frate Filippo non gli avesse finito un cierto tondo del legniame ch'è del detto Lionardo cioè di dipignerlo di certa storia che gli aveva chominciata della Vergine Maria.

[2]) Msgr. Baldanzi: Delle Pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della cathedrale di Prato, Prato 1835 und Descrizione della cathedrale di Prato, Prato 1846.

[3]) III, 71.

[4]) Im Sept. 1451 ist Fra Filippo noch in Florenz nachweisbar. Er prozessiert daselbst vor dem Handelsgericht mit Antonio del Branca aus Perugia, der sich ein beim Künstler am 16. Februar 1451 bestelltes Bild wegen seiner mangelhaften Ausführung zu bezahlen weigerte. Vas. II, 626, Anm. 3.

[5]) Über diese ganze Angelegenheit vgl. den Commentar zur Vita Fra FilipposVas. II, 633 ff.

[6]) Am 4. Mai 1455 hatte Fra Filippo ein Haus von der Compagnia del sacro Cingolo in Prato gekauft und sich somit dauernd daselbst niedergelassen. Guasti a. a. O., S. 38.

[7]) Das Original abgedruckt bei Gaye, Carteggio I, 175, N. 76, übersetzt von Guhl, Künstlerbriefe I, S. 15. vgl. auch Crowe u. Cavalc. III, 63.

[8]) In einem aus Florenz vom 31. August 1457 datierten Briefe schreibt Francesco Catansanti an Giovanni de' Medici, dass Fra Filippo am Abend vorher plötzlich Hals über Kopf aus Florenz abgereist sei, ohne das Bild zu vollenden und seine Habe sogar als Pfand für die Wohnungsmiete zurückgelassen habe. Gaye Carteggio I, 176, N. 67. Diese eilige Abreise des Künstlers aus Florenz war wohl weniger durch eine kurz vorher stattgehabte Pfändung als vielmehr durch die Niederkunft der Lucrezia Buti bedingt, welche sich seit dem 1. Mai 1456 im Hause des Frate befand. Es ergäbe sich somit als Geburtsjahr Filippinos 1457, was auch mit der von Milanesi mitgeteilten Nachricht stimmt, dass Lucrezia 1458 wieder im Kloster ist und 1459 von neuem zur Nonne geweiht wird.

[9]) Mariotti, Lettere pittoriche perug. S. 132 ff. Vas. II, 626, Anm. 3. Crowe u. Cavalc. IV, 151.

eingesetzte Viermännerkommission am 6. April 1464 dem Magistrate erklären musste, es wäre überhaupt nur wenig Hoffnung auf Vollendung vorhanden, wenn sich nicht Messer Carlo de' Medici, der damalige Propst, ins Mittel lege und dem Frate den August dieses Jahres als äussersten Termin bestimme. Endlich im Jahre 1465 war das Werk vollendet.

Als Thema waren dem Künstler Episoden aus dem Leben des Täufers und des Protomartyr gestellt worden; und zwar ist die rechte Wand des gotischen Chores der Geschichte Johannes des Täufers, des Lokalheiligen von Florenz, die linke Wand derjenigen des Stephanus, des Schirmherrn von Prato, gewidmet. In den Ausschnitten des Deckengewölbes sind nach althergebrachter Weise die vier Evangelisten dargestellt. An der Schlusswand stehen in gemalten Nischen links neben dem Fenster S. Giovan Gualberto, der Stifter des Ordens von Vallombrosa, rechts S. Alberto, der Gründer des Karmeliterordens. Das Glasfenster zeigt die Gürtelspende an Thomas [1]).

Die Lunettenbilder der rechten Wand erzählen die Geburt und die Namensschreibung Johannis. Sie sind im Laufe der Zeit durch Feuchtigkeit arg mitgenommen und gestatten keinen sicheren Schluss mehr auf ihren künstlerischen Gehalt. Auf dem darunter liegenden Wandstreifen sind noch der herkömmlichen Weise entsprechend Ereignisse, die in Wahrheit zeitlich und örtlich getrennt sich abspielen, auf einem Grundplane vereinigt. Rechts findet der Abschied des Johannes von seinen Eltern statt. Daneben mehr im Hintergrunde ist das Leben des jugendlichen Büssers in der Wüste geschildert, wie er inmitten einer von einem kleinen Bache durchströmten Felseneinöde knieend Gottes Schutz für sein schweres Werk erfleht. Der Predigerthätigkeit ist die nächste Scene gewidmet. Sowohl in Bezug auf harmonische Gliederung der Komposition als Lebendigkeit der Darstellung dürfte diese Predigt Johannis gegenüber Masaccios Predigt Petri einen für Fra Filippo ehrenvollen Fortschritt bezeichnen. Der unterste und letzte Wandstreifen schildert das Leiden des Täufers. In der Mitte wird uns der Tanz der Salome vor Herodias, links die Enthauptung und rechts die Überbringung des Hauptes an die Mutter vorgeführt. Also auch hier zeitlich aufeinander folgende Momente auf einem Plane vereinigt. Die Marterscene, die ohne jegliche motivierende Scheidung auf die Fensterwand übergreift, ist dermassen zerstört, dass die Komposition kaum noch aus den Überresten geahnt werden kann.

Gut dagegen erhalten ist die Darstellung des Hauptfeldes. Es ist interessant, diese Komposition Fra Filippos mit den Darstellungen gleichen Inhaltes von Giotto, Andrea Pisano, Masolino einerseits, Donatello andererseits zu vergleichen. Während erstere — in dem Freskencyklus der Peruzzikapelle in S. Croce, an der Bronzethür des Baptisterium zu Florenz, unter den Wandmalereien im Baptisterium zu Castiglione d'Olona — die Salome ganz züchtiglich und bescheiden ihr Menuett aufführen lassen, erfreut sich der lebenslustige Frate gerade daran, in wirbelndem Tanze die Reize der weiblichen Formen zu zeigen. Ist er so zwar den beiden Trecentisten und Masolino an Lebendigkeit der Darstellung überlegen, so weiss er andererseits nicht die Höhe dramatischen Affektes zu erreichen, der Donatellos Relief am Taufbrunnen zu Siena auszeichnet. Auch die Komposition dort verdient bei weitem den Vorzug vor der in Prato. Der grosse Bildner greift die Überreichung des Hauptes durch Salome als Hauptpunkt heraus, widmet dieser Scene die ganze Fläche des Reliefs. Den Tanz der Tochter, die Überbringung des blutigen Geschenkes an die Mutter verlegt er als Episoden in den Hintergrund, indem er sie, nur skizziert, in dem Treppenhaus und einem dahinter gelegenen Zimmer vor sich gehen lässt. Zu dieser vollen Erkenntnis einer einheitlichen Kompositionsweise war der Frate damals noch nicht gelangt.

Die perspektivische Zeichnung der Räumlichkeit, die frische Bewegtheit der Gestalten, die plastische Rundung der Körper, die scharfe Charakteristik der lebenswahren Köpfe, die freie Behandlung der in grossen Massen sich entfaltenden Gewandung unseres Bildes verdienen dagegen das höchste Lob. Ein gesunder, lebensfroher Realismus tritt uns hier entgegen, wie er in seiner ganzen Entfaltung auf dem oberen Wandstreifen noch nicht zum Durchbruch ge-

[1]) Es ist vom Prete Lorenzo da Pelago wahrscheinlich nach einem Entwurfe Fra Filippos ausgeführt worden. Baldanzi, Pitture di Fra Filippo S. 20.

kommen war. Die tanzende Salome ist trotz der derben Bildung des etwas bäurischen Modells ein Meisterstück im Rythmus der Bewegung, im harmonischen Fluss der Linien. Hier fand Botticelli das Vorbild für seine tanzenden Grazien und Nymphen, seine schwebenden, schwingenden Engelknaben. Ja, man wäre fast geneigt, ihm die Ausführung dieser Gestalt zuzusprechen, wenn nicht eine Figur, wie die mit dem Korbe heraneilende Frau auf Filippos Rundbild im Pitti den Beweis lieferte, mit welcher Virtuosität der Frate gerade die elastischen Bewegungen des weiblichen Körpers wiederzugeben verstand. Auch Domenico Ghirlandajo wiederholt dieses tanzende Mädchen auf seinem Fresko im Chor von S. Maria Novella, ohne jedoch in der reizvollen Bewegung sein Vorbild zu erreichen. Die einzelnen Gestalten sind dank einer überaus sicheren und flotten Malweise mit grosser Meisterschaft in vollem Lichte herausmodellirt, heben sich körperhaft abgerundet vom Hintergrunde los, leben und bewegen sich wie wirkliche Menschen aus Fleisch und Blut. Und als solche sind sie auch in psychologischer Hinsicht vom Künstler fein charakterisiert. In den äusserlich anmutigen Zügen der Herodias ist das Sinnliche, Lauernde, Leidenschaftliche dieses Charakters treffend gegeben. Mit der berechnenden Weltdame kontrastieren wirksam die danebenstehenden beiden plumpen Dienerinnen; rohe, gewöhnliche Typen von der Strasse hierher versetzt, aber in ihrer ganzen brutalen Neugier mit packender Lebenswahrheit geschildert.

Die in der Lünette der linken Wand dargestellten Episoden aus der Jugendgeschichte des Stephanus sind noch mehr zerstört als die der gegenüberliegenden Wand und lassen die Komposition selbst nicht mehr deutlich erkennen. In dem oberen Freskenstreifen entsprechen den Darstellungen aus dem Predigerleben des Täufers drüben Episoden aus der Diakonenthätigkeit des Stephanus. Zur Linken wird der jugendliche Heilige von Petrus zum Diakon geweiht, daneben erscheint er als Wunderthäter bei der Heilung eines Besessenen und disputiert mit den Schriftgelehrten über die Wahrheit seiner Religion. Die Malereien des untersten Wandstreifens schildern seine Steinigung und Beisetzung. Leider ist das Martyrium, das ebenso wie die Enthauptung des Täufers drüben auf die Fensterwand übergreift, durch Feuchtigkeit und Restauration arg zerstört, ein Umstand, der umsomehr zu beklagen ist, als Vasari gerade dieser Scene grosses Lob spendet. In der Beisetzung, welche die ganze Fläche des Wandfeldes einnimmt, lässt der Künstler seinem Realismus vollen Lauf. Jede Andeutung der bestimmten, durch die Legende bedingten Handlung ist konsequent vermieden. Nicht die Bestattung des Stephanus wird hier geschildert, sondern die eines vornehmen Mannes aus der Umgebung des Künstlers, vielleicht des Geminiano Inghirami, dem das gesamte Kapitel der Pieve das Ehrengeleit giebt. Kein Nimbus charakterisiert den auf der Bahre liegenden Toten als den ersten Märtyrer. Kein biblisches Kostüm versetzt uns in die frühesten Zeiten der Christenheit. Alle Anwesenden sind Zeitgenossen des Malers, wohlbekannte Persönlichkeiten aus seiner Umgebung. Rechts im Vordergrund steht im Prälatenkostüm Carlo de' Medici, der natürliche Sohn Cosimos, der seit dem Tode des Inghirami die Würde eines Propstes an der Pieve zu Prato bekleidete. Hinter ihm zu äusserst rechts in der Ecke hat sich der Künstler selbst konterfeit, in dunkler Robe, ein schwarzes Käppchen auf dem Kopfe. Und neben ihm wird ein biederes, etwas feistes Antlitz sichtbar, das in ganzer Vorderansicht dem Beschauer zugewandt ist. Sollen wir nicht in ihm Fra Diamante erkennen, den wackeren Gehilfen Fra Filippos, dessen Portrait ja nach Vasaris Zeugnis auf unserem Bilde neben dem seines Lehrers zu sehen ist?[1]) Die Namen der übrigen Anwesenden sind uns nicht überliefert, aber wir glauben sie dennoch zu kennen die kräftigen Gestalten mit den charaktervollen, energischen Köpfen. Ernst und feierlich treten diese Menschen auf, aber auch

[1]) Nach dem Vorgange Baldanzis wollte man das Portrait Fra Filippos in dem zu äusserst links auf der rechten Seite schräg vor Carlo de' Medici stehenden Manne erkennen und sah in dem daneben befindlichen Kopfe das Bildnis des Fra Diamante. Doch stimmt der Kopf des vornstehenden Klerikers keineswegs mit dem Portrait Filippos auf der Krönung Mariae in der Florentiner Akademie noch mit seiner Büste im Dom zu Spoleto überein, während die hinterste Gestalt rechts, wie Crowe und Cavalcaselle treffend hervorheben, nicht nur die gleichen Gesichtszüge wie die beiden beglaubigten Portraits des Künstlers zeigt, sondern in der nämlichen für ein Selbstportrait sprechenden Haltung auf der rechten Seite des Todes der Maria in Spoleto wiederkehrt. Über das Portrait Diamantes lässt sich nichts Entscheidendes sagen, da wir kein beglaubigtes Bildnis von ihm besitzen.

kühl bis ans Herz hinan. Man möchte zweifeln, dass sie zur Klage um einen durch Mörderhand entrissenen Genossen erschienen seien, wenn nicht der Leichnam auf der Bahre ihre Gleichgültigkeit Lügen strafte. Die ernsten, mächtigen Formen der Architektur passen vortrefflich zu dieser schweigsamen, selbstbewussten Versammlung; kein Zierrat ist irgendwo zu erspähen, ein einfaches Kreuz auf dem Altare bildet den einzigen Schmuck in der feierlichen Halle.

Die Beisetzung des Stephanus ist die vollendetste Leistung innerhalb des ganzen Freskencyklus. Zum erstenmale erscheint hier die Komposition, in freier Anlehnung an Giottos Exequien des hl. Franz in der Kapelle Bardi in S. Croce, als ein einheitliches in sich abgeschlossenes Ganze. Keine störenden Episoden beeinträchtigen mehr die Wirkung des eigentlichen Vorganges. Fra Filippo hat hier die Bedingungen einer strengen, monumentalen Kunst ganz und voll erfüllt. Man staunt bei dem Anblick dieser überlebensgrossen frei und breit behandelten Gestalten über die urwüchsige Kraft und Lebensfrische eines Künstlers, der bis vor kurzem fast ausschliesslich die Madonna in zarter Jungfräulichkeit das Kind anbetend und in keuscher Befangenheit der Botschaft des Engels horchend oder als hehre Himmelskönigin im zeremoniellen Kreise andächtiger Heiliger und verehrender Engel dargestellt hatte. Es ist ein Historienbild von einer Schlichtheit und Grösse der Auffassung, wie ihm die Kunst des Quattrocento nicht viel Ähnliches zur Seite stellen kann. Sicherlich liegt der Ausgangspunkt für die grossen historischen Kompositionen Ghirlandajos und Raffaels vor allem in Masaccios Wandgemälden der Brancaccikapelle, aber wenn es sich darum handelt, die systematische Entwickelung ihrer Kunst darzuthun, so muss diese Schöpfung Fra Filippos neben denen seines Lehrers an erster Stelle genannt werden.

Bei der Betrachtung des gesamten Freskenschmuckes der Chorkapelle drängt sich von selbst die Frage auf, in welcher zeitlichen Reihenfolge die einzelnen Darstellungen entstanden sind. Sucht man doch überall die Wandlungen eines Künstlers in seinen Werken zu verfolgen, begrüsst man doch jeden Fortschritt seinerseits, jede Annäherung an das ersehnte Ziel mit Freuden. Und dreizehn Jahre sind ein Zeitraum, der nicht ohne merkliche Spuren in einem Künstlerleben verrinnt. Dass der Frate seine Arbeit mit den Evangelisten an der Decke begonnen, ist wohl als sicher anzunehmen, da die Ausmalung derselben ja vollendet sein musste, ehe die darunter liegenden Wandflächen in Angriff genommen werden konnten. War einmal das hohe Gerüst in der engen Kapelle aufgerichtet, so empfahl es sich von selbst, nicht erst eine Wand von oben bis unten vollständig fertig zu malen, sondern stets dem Streifen der einen Wand den entsprechenden der anderen folgen zu lassen. Diese aus Nützlichkeitsrücksichten gebotene Annahme wird zur Genüge bestätigt teils durch das übereinstimmende Kompositionsschema teils durch die gleichen Fortschritte und gleichen Fehler in den korrespondierenden Feldern der Gegenseiten.

In den Lünettenbildern ist die Anordnung des Ganzen, die perspektivische Konstruktion des Raumes, die Zeichnung und Bewegung der Gestalten so übereinstimmend und aus einem Gusse, dass beide in dem gleichen Zeitraum entstanden zu sein scheinen und es nicht zu entscheiden ist, welchem unter ihnen das Prioritätsrecht gebührt. Auch stimmen sie stilistisch — soviel bei ihrem verwahrlosten Zustand noch zu erkennen ist — ziemlich genau mit den Evangelisten an der Decke überein, so dass ihre Entstehung in den Anfang der Arbeit, um das Jahr 1452, zu setzen ist.

Unter den oberen Längsstreifen der beiden Wände scheint der mit der Predigerthätigkeit des Johannes der frühere zu sein. Dies erhellt aus der Einteilung des ganzen Wandfeldes. Wiewohl gerade hier der strenge Aufbau der Gruppen sehr zu loben ist, so fehlt doch jeder äusserliche Zusammenhang zwischen den einzelnen Scenen. Keine unter ihnen dominiert oder ist als Hauptsache betont. Die Lücke zwischen dem Abschiede des Johannes und der Predigt füllt der im Hintergrund knieende Knabe nicht hinreichend aus, es entsteht eine Leere im Bilde, die um so empfindlicher wirkt, als gerade hier die Behandlung der Landschaft noch so manches zu wünschen übrig lässt. Dagegen ist in dem entsprechenden Freskenstreifen der gegenüberliegenden Wand Abhülfe geschaffen. Wenn auch hier noch örtlich und zeitlich getrennte Scenen auf einem Grundplan vereinigt sind, so hat es der Künstler doch verstanden,

sie zu einem einheitlichen, pyramidal sich aufbauenden Ganzen zusammenzuschliesen. Er erreicht dies dadurch, dass er das Wunder an dem Besessenen innerhalb eines architektonisch abgegrenzten Raumes über die beiden anderen Ereignisse erhöht, ungefähr in die Mitte des ganzen Wandfeldes rückt und diesen Vorgang sowohl dem äusseren als dem inneren Zusammenhang nach als Hauptmoment hervorhebt. Allerdings ist bei dem Streben nach Konzentration der einzelnen Teile die Lebendigkeit der Handlung und die freie Entfaltung der Gestalten zu kurz gekommen. In der Ausführung haben wir wahrscheinlich überwiegend die Hand des Gehülfen zu erkennen. Trotzdem können die beiden Freskenstreifen ihrer Entstehungszeit nach nicht allzuweit auseinander liegen und gehören, was Auffassung, Formgebung und Ausführung anbelangt, näher zu den Lünettenbildern und Evangelisten als zu den Darstellungen der untersten Felder. Von letzteren sind sie vielmehr durchaus verschieden, und es muss nach ihrer Vollendung eine längere Pause in der Arbeit eingetreten sein. Wahrscheinlich hat der Florentiner Aufenthalt Fra Filippos 1457 diese Unterbrechung veranlasst.

Auf dem untersten Streifen der rechten Wand sind zwar noch drei zeitlich aufeinander folgende Momente in einem Bilde vereinigt, aber die Bühne bleibt doch dieselbe. Dies ist ein entscheidender Fortschritt gegenüber den Scenen der oberen Felder. Denn dadurch, dass der Tanz der Salome, das Hereinbringen des Hauptes und die Überreichung desselben an die Mutter in ein und demselben Raume vor denselben Zuschauern stattfinden, erscheint das Ganze einheitlicher und übersichtlicher, das Unnatürliche der dreigeteilten Handlung tritt weniger stark hervor. Dazu trägt hauptsächlich bei, dass der Tanz als Hauptmoment überwiegt, ihm die Mitte des Wandfeldes eingeräumt ist, während die beiden übrigen Ereignisse immerhin mehr als Episoden in den Ecken abgehandelt werden. Einheit der Handlung ist jedoch noch nicht erreicht.

Es ist bereits gesagt worden, welch frische Lebendigkeit die hier agierenden Personen erfüllt, welch gesteigerte Kraft sich in der Ausgestaltung der Räumlichkeit, in der Bewegung und Charakterisierung der Figuren gegenüber den früheren Darstellungen ausspricht. Eine helle Freude an der Pracht und dem Glanz des Lebens verkünden diese Schildereien, wie sie uns zur gleichen Zeit nur aus den Fresken des Benozzo Gozzoli im Palazzo Medici zu Florenz entgegenstrahlt[1]). Gerade mit diesem Künstler, der seit 1457 wieder in Florenz weilte, mag der Frate während seines längeren Aufenthaltes daselbst in dem gleichen Jahre und auch späterhin noch im engeren Verkehr gestanden, dessen liebenswürdiges Erzählertalent schätzen gelernt und sich bis zu einem gewissen Grade sogar angeeignet haben. Unser Fresko zeigt den Zusammenhang mit der Denkweise Gozzolis deutlich; ein Grund mehr, seine Entstehung erst nach 1457 zu setzen.

Für die Datierung der letzten Darstellungen aus der Legende des Stephanus giebt das Porträt des Carlo de' Medici, der seit 1460 Propst zu Prato war, den äusersten Termin nach rückwärts. Doch hätte die Behörde 1463 und 1464 keinen Grund gehabt, den Künstler zur Vollendung seiner Malereien zu drängen, wenn der letzte Wandstreifen bereits vor seiner Reise nach Perugia in Arbeit gewesen wäre. Vielmehr möchte man aus gewissen Besonderheiten eben dieser Darstellung schliessen, dass sie erst nach dem umbrischen Aufenthalt entstanden ist. Das Fresko mit dem Tanz der Salome zeigte zwar in der Konstruktion der Räumlichkeit bereits ein volles Vertrautsein des Künstlers mit der Linearperspektive, die Gestalten bewegen sich zwar frei und natürlich auf der geschaffenen Bühne, aber eine solche Schlichtheit und ernste Grösse, wie sie aus der Architektur und dem Gebahren der Menschen auf der Beisetzung des Stephanus spricht, finden wir dort noch nicht. Fra Filippo lernte auf seiner Reise nach Perugia die Werke des Piero della Francesca in Arezzo kennen, und die Architekturprospekte auf den Gemälden dieses Meisters konnten ihre Wirkung auf den bildungsfähigen Sinn des Florentiners ebensowenig verfehlen wie die in scharfen Umrissen klar und bestimmt herausmodellierten Gestalten, welche so fest auf dem Boden dastehen, so plastisch und körperhaft von der Bildfläche sich loslösen. Besonders auffallend ist die Verwandtschaft Fra Filippos mit dem grossen Umbrier auf der Steinigung des Stephanus. Der hoch gewählte Augenpunkt, die Zu-

[1]) 1459 waren diese Malereien bereits weit vorgeschritten, wie die Briefe Gozzolis an Piero de' Medici vom 10. Juli, 11. und 23. September d. J. aussagen. Gaye, Carteggio I, S. 191 ff.

sammenschiebung der Hauptgruppe, die auf Untensicht berechnete Verkürzung der himmlischen Erscheinung sind im Sinne Pieros, wenn auch die Ausführung weit hinter dem Vorbilde zurückbleibt. Leider geht aus der Urkunde über die Abschätzung der Fresken des Benedetto Buonfigli nicht hervor, welche Darstellungen 1461 bereits vollendet waren, denn sonst möchte man meinen, dass die Bestattung des heiligen Ludwig von Toulouse[1]) dem Frate als Vorbild bei der Beisetzung des Stephanus vorgeschwebt habe. Immerhin zeigen die beiden Gemälde aus der Stephanuslegende, wie bildungsfähig Fra Filippo bis in sein Alter geblieben ist, wie er es verschmähte, die ausgetretenen Bahnen zu wandeln und bis zuletzt mit Anspannung aller Kräfte versuchte, auf neuen Wegen dem letzten Ziele höchster Kunst zuzustreben.

Noch zuletzt ein Wort über die Mitarbeit Fra Diamantes hier. Ist es zwar schwer, bei den Stilwandlungen, denen Fra Filippo selbst während der langen Arbeitsdauer unterworfen war, den Anteil von Meister und Gehilfen mit Sicherheit zu scheiden, so lassen sich doch gewisse hervortretende Eigentümlichkeiten, die Lippi sonst fremd sind, auf das Konto des Gehilfen setzen. Dies ist der Fall mit den sorglich ausgeführten, in Stuck aufgesetzten und vergoldeten Schmuckgegenständen und Verzierungen an Gewändern und sonstigen Gegenständen, der Einrahmung des Wandfeldes durch perspektivisch gezeichnete Ornamentstreifen — die ebenso in Spoleto wiederkehren, wo Diamante urkundlich die Arbeit abschloss — den zierlich gemalten Blumenvasen und Tellern in den Feldern der Fensterlaibung. Desgleichen rühren von seiner Hand die neben den Fenstern stehenden Heiligen Giovan Gualberto und S. Albert her. Sie zeigen einen Fra Filippo durchaus fremden Typus und sind in der schwachen Zeichnung, der leblosen Gewandbehandlung, der Ausdruckslosigkeit der Köpfe charakteristische Verläufer zahlreicher Figuren auf den Fresken in Spoleto und mehreren noch zu erwähnenden Tafelbildern sowie einiger Papstbildnisse in der sixtinschen Kapelle.

Die Aufgabe, welche Fra Filippo in Spoleto gestellt wurde, war in einer Hinsicht schwieriger als die in Prato. Die Räumlichkeit war eine ganz andere, zu ihrer Ausgestaltung musste der Künstler einen von dem bisherigen Weg völlig abweichenden, neuen einschlagen. Denn es handelte sich nicht wie dort um die Ausmalung eines rechteckigen Raumes, um die Einteilung breiter, gerader Wandflächen, sondern um die Ausschmückung der halbcylindrischen Innenwand der Apsis und der darüber sich wölbenden Halbkuppel. In den daraus sich ergebenden Schwierigkeiten ist ein Hauptgrund für das Misslingen mancher Komposition zu erblicken. Als Thema waren dem Künstler Episoden aus dem Marienleben gestellt worden. In der Wölbung der Halbkuppel malte er die Krönung, auf der darunter liegenden Wandfläche, von links nach rechts zählend, die Verkündigung, den Tod der Jungfrau und die Geburt Christi.

Die Krönung befindet sich in einem sehr schlechten Zustand, sie hat durch Feuchtigkeit und Restauration stark gelitten, so dass einige Teile, besonders oben, vollständig zerstört sind. Hoch droben am blauen Firmament steht die Sonnenscheibe und sendet ihre Strahlen durch das All. Darunter thront in mitten einer Glorie Gottvatter, mit der Tiara geschmückt, und setzt der vor ihm knieenden Maria die Krone auf das demütig gesenkte Haupt. Engelscharen drängen von allen Seiten heran; singend, tanzend, blumenstreuend bringen sie der Auserwählten des Herrn ihre Huldigung dar. Zwei unter ihnen, von mächtiger Grösse, ragen auf Postamenten stehend zu beiden Seiten der Mittelgruppe in den blauen Äther; der eine schwingt das Rauchfass, der andere streut Blumen. Unterhalb der himmlischen Heerscharen knieen auf Wolken halbkreisförmig angeordnet, links die Propheten des alten und neuen Bundes, rechts Sibyllen und heilige Frauen[2]).

Während die linke Hälfte des Gemäldes in den blondgelockten Engelköpfen, den schön geschwungenen, flatternden Gewändern, den ernsten, wuchtigen Gestalten der Propheten die Meisterhand Fra Filippos zeigt, tritt uns in der rechten Hälfte die schwächere Mache des Schülers

[1]) Abgeb. bei Rosini, Storia della pittura italiana, Atlas Tf. LII.

[2]) Auf Wolken geschriebene Namen bezeichnen die dargestellten Persönlichkeiten. Die fünf vordersten Frauen rechts sind Eva, S(ibilla) Tiburtina, Rachel, Bersabe, Lia. Von den Namen links sind nur lesbar die ersten drei: Adam, Johs. B(aptista), Daniel.

entgegen. Wir finden da einen so ausgesprochenen anderen Typus der Köpfe, einen so vollständig von drüben verschiedenen harten und brüchigen Faltenwurf, dass die stilistischen Unterschiede zwischen Meister und Gehilfen nicht charakteristischer sich aussprechen können. Am auffälligsten tritt auch hier die Schwäche Fra Diamantes in der Gewandbehandlung hervor. Man sehe sich nur einmal die Kleider der beiden grossen Engel oben neben der Sonne an[1]). Wie hat es der Künstler bei dem der linken Seite verstanden, den Stoff an den Körper anzuschmiegen, den Bau der Glieder durchscheinen zu lassen. Es sind die nämlichen schöngeschwungenen Linien, die wir auf dem Gastmahl des Herodes bei der tanzenden Salome bewundert haben. Bei dem Engel der rechten Seite dagegen wiegen dicke, undurchsichtige Stoffe vor, welche die darunter befindlichen Glieder verhüllen sollen. Man beachte ausserdem, wie ungeschickt das Motiv gewählt ist, dass der Engel mit der Linken das Kleid über dem Schenkel aufnimmt, nur um etwas Fluss in die leblosen Gewandmassen zu bringen. Diese Schwächen sucht Fra Diamante wieder durch reichen Besatz und schmückende Zierraten aller Art auszugleichen, die auch hier mit Sorgfalt und äusserster Feinheit ausgeführt sind. Besonders altertümlich sind ausserdem die durch das Auffallen der Kleider und Mäntel hervorgerufenen Faltenmotive bei den knieenden Engeln und Frauen der rechten Seite.

Auch in der Komposition der einzelnen Gruppen kann der Gehilfe nicht vor seinem Meister bestehen. Das lehrt ein Vergleich der beiden schön bewegten, blumenstreuenden Engelknaben in den flatternden Gewändern links mit dem steifen Trio der Sänger rechts, die so gravitätisch in den langen Chorhemden dastehen und wenig mehr von der reizvollen Anmut des Luca della Robbia verraten, dessen Gestalten an der Orgelbalustrade sie nachgebildet scheinen. Die beiden tanzenden Engel links im Vordergrunde gehören zu dem besten, was Fra Filippo je geschaffen hat, und sind kaum von Botticellis zarten Gestaltungen übertroffen worden. Der Abstand zwischen ihnen und den musizierenden Engeln Diamantes auf der rechten Seite ist ganz besonders auffallend. Was nun die Mittelgruppe mit Gottvater und Maria betrifft, so ist hier die Entscheidung über den Anteil beider Künstler wegen der starken Übermalung allerdings schwierig; jedoch zeigt einesteils die Madonna eine von Fra Filippos spätem individuellem Typus so abweichende, vielmehr an seine frühesten unter Masolinos und Fra Angelicos Einfluss stehenden Madonnen gemahnende Bildung, anderenteils ist die sorgsame Anordnung ihres weissen, mit grossen Goldblumen durchwebten Mantels sowie desjenigen Gottvaters und die reiche Verzierung der Tiara und des Thrones so im Geschmacke Fra Diamantes, dass wir ihm auch die Ausführung der ganzen Gruppe zusprechen können. Von seiner Hand sind auch die mit plastischen Punkten und Sternen besäte Aureola und der das ganze Bild nach oben abschliessende Ornamentstreifen, der dasselbe Muster wie in Prato, perspektivisch gezeichnete grosse und kleine Vierpasse, zeigt.

Überwiegt der Anteil des Gehilfen bereits an dem an erster Stelle ausgeführten Kuppelgemälde[2]), so kann es nicht verwundern, seine Arbeit in noch höherem Masse bei den Darstellungen der Chorwand zu finden. Die Verkündigung zu äusserst links wiederholt ein Thema, das Fra Filippo bereits des öfteren dargestellt hatte, und erinnert besonders an das schöne Bild in S. Lorenzo zu Florenz. Die momentane Bewegung der Jungfrau, wie sie sich halb beschämt, halb erschreckt von dem Betpult nach dem himmlischen Boten umwendet, ist treffend wiedergegeben. Auch der architektonische Hintergrund ist mit Verständnis behandelt. Die perspektivische Konstruktion des Hofraumes, über dessen Mauern wir in eine Waldlandschaft blicken, die stark sich verjüngende Fassade des Palastes, die Innenansicht des Zimmers erinnern an ähnliche Darstellungen der Räumlichkeit auf den Fresken in Prato. Auch die Figuren sind tüchtige Leistungen. Sprechen somit hier alle Indizien für und keine gegen Fra Filippos selbständige Arbeit, so lässt sich bei der daneben befindlichen Darstellung vom Tode der Maria das Zusammenarbeiten von Lehrer und Schüler wiederum nicht verkennen. Die Komposition ist im wesentlichen die gleiche wie bei der Beweinung des Bernhard und der Beisetzung des Stephanus in Prato. Jedoch ist die Örtlichkeit letzterer gegenüber geändert; an Stelle der Kirche ist hier

[1]) Die Köpfe sind durch Feuchtigkeit und Übermalung vollständig zerstört.

[2]) Es musste ja vollendet sein, ehe die darunter befindliche Wandfläche in Angriff genommen werden konnte.

freie, felsige Landschaft getreten. Die Bahre, auf welcher die Mutter Gottes ruht, wird am Kopfende von der Schar der trauernden Jünger umstanden, zu ihren Füssen sind drei Engel mit Wachskerzen genaht, hinter ihnen stehen vier Porträtgestalten, darunter zwei Kleriker. Im Hintergrunde kniet Thomas und empfängt den Gürtel aus den Händen der in einer Strahlenglorie[1]) emporschwebenden Madonna. Die Schärfe der Charakteristik, die sonst Fra Filippo eigen ist, fehlt hier. Auch die Bildung der Figuren, ihre ganze körperliche Erscheinung ist eine andere als sonst. Nur die beiden zu äusserst links stehenden Jünger, namentlich der vom Rücken gesehene, ähneln seinen mächtigen Gestalten in Prato. Auch die Maria und die beiden Klageweiber sowie die Porträtgestalten scheinen wenigstens in den Köpfen von ihm ausgeführt, dessen Bildnis man in dem Kleriker in weisser Kutte und schwarzem Samtkäppchen zu Füssen der Bahre erkennt. Die übrigen Köpfe mit den langen weissblonden Haaren haben dagegen einen Typus, der sich auf den bisher betrachteten Werken Filippos aus seiner Spätzeit nicht mehr findet. Auch die Gewandung zeigt deutlich die Merkmale der Kunstweise seines Gehilfen. Das Kleidungsstück, meistens der Mantel, wird vorne in einem Zipfel aufgenommen, letzterer unter einem Arme durchgezogen und von diesem fest an den Leib gedrückt; eine Gewanddrapierung, die stereotyp sich fast bei allen Gestalten Diamantes wiederholt und ein hauptsächliches Erkennungszeichen für ihn ist.

Über der Vollendung dieses Bildes ist Fra Filippo am 9. Oktober 1469 gestorben. Die nächstfolgende Darstellung mit der Geburt Christi ist ganz ausschlieslich von Fra Diamante ausgeführt. Die Komposition ist von dem noch zu erwähnenden, aus S. Domenico stammenden Bilde gleichen Inhaltes in der Galerie zu Prato abhängig. Innerhalb eines zerfallenen Gemäuers ist der Stall für Ochs und Esel hergerichtet. Davor liegt das Neugeborene platt auf der Erde, links kniet anbetend die Mutter, während rechts Josef neben einem Packsattel sitzt und, auf seinen Reisestab gestützt, sinnend ob des merkwürdigen Ereignisses in das Leere starrt. Von links nahen sich ehrfurchtsvoll zwei Hirten, in der Höhe schweben anbetend drei Engel.

Sämtliche Gestalten tragen das unverkennbare Gepräge der Kunstweise Diamantes. Die Jungfrau ist im Gesichtstypus, der schiefen Haltung des Kopfes, der Gewandbehandlung — wo natürlich der aufgenommene Mantelzipfel nicht fehlt — die nämliche wie oben auf der Krönung. Josef zeigt den mürrischen Greisenkopf, den wir in verschiedenen Abwandlungen auch auf einigen Tafelbildern finden werden. Die anbetenden Himmelsbewohner in den Lüften haben ebenfalls ihres gleichen unter den Genossen auf der rechten Seite oben. Das nackte, platt auf der Erde liegende Kind erinnert weniger an die strammen Buben Filippos als an die dünnen, frierenden Knäblein eines Hugo van der Goes und anderer nordischer Meister. Die beiden Tiere sind mit viel Verständnis für die Natur und ihre Erscheinungen wiedergegeben; in den einzelnen Haaren der Mähne des Esels zeigt sich die gleiche Sorgfalt der Ausführung wie in dem Strohdach des Schuppens und der von unzähligen Rissen durchfurchten Mauer der Ruine. Diese minutiöse Behandlungsweise ist eine Eigentümlichkeit Fra Diamantes, die wir auch auf anderen Werken seiner Hand finden.

Der Anteil, den Diamante an den Arbeiten in Spoleto nahm, erscheint somit als ein grosser und bedeutender. Dies kann auch nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass Fra Filippo bei seiner Übersiedlung dorthin bereits das sechzigste Jahr überschritten hatte und schon nach zweijährigem Aufenthalt daselbst starb; dass Fra Diamante die von jenem begonnene Arbeit vollendete und dafür nach Vasaris Angabe[2]) die beträchtliche Summe von 300 Dukaten erhielt. Das hohe Alter Fra Filippos einerseits, die überwiegende Ausführung Fra Diamantes andererseits erklären die Thatsache, dass sich diese Fresken denen in Prato gegenüber als geringer erweisen. Dabei darf auch nicht vergessen werden, dass es sich hier um Arbeiten für eine Provinzialstadt handelte, die immer flüchtiger ausgeführt zu werden pflegten als Werke,

[1]) So ist wenigstens nach den erhaltenen Spuren zu vermuten, während auf der Abbildung bei Rosini, Storia della pittura italiana, Tafel LXXIII, Christus in der Glorie der vor ihm niederknieenden Maria erscheint und Crowe und Cavalcaselle (III, S. 77) die Scene erkennen wollen, „wo der Heiland von der Mandorla umstrahlt, die Seele seiner Mutter in Gestalt eines Mägdleins an die Brust hebt." Die knieende, die Arme emporstreckende Gestalt zur linken ist jedoch Thomas.

[2]) II, S. 629.

die den Ruhm des Künstlers in der Kunstmetropole Florenz selbst oder in nahegelegenen Municipien begründen sollten. Nach Vollendung des Auftrags begab sich Fra Diamante wieder zurück nachPrato, wo ihm am 24. Mai 1470 das Ehrendenkmal für den Podestà Cesare Petrucci im Porticus des Palazzo pubblico zur Ausführung übertragen ward. Bald darauf siedelte er nach Florenz über, wo er im Jahre 1472 als Mitglied der Lukasgilde erwähnt wird.

Die Werke, die Diamante in Spoleto hinterliess, verbreiteten bald seinen Ruhm über die Mauern der Stadt hinaus. Sie werden denn auch dem Papst Sixtus IV. bekannt geworden sein, als dieser 1476 den Kirchenstaat durchzog[1]). Denn als der kunstliebende Nachfolger Petri von Florenz her sich die Künstler zur Ausmalung seiner neu erbauten Palastkapelle verschrieb, war Fra Diamante der erste, an welchen die Aufforderung erging. Die daselbst geschaffenen Werke werden wir weiter unten in anderem Zusammenhange kennen lernen.

Betrachten wir noch die während Fra Filippos Aufenthalt in Prato entstandenen Tafelbilder. Das früheste sicher datierbare Bild ist die thronende Madonna mit Heiligen und Stiftern in der städtischen Galerie zu Prato (N. 9). Am 28. Mai 1453 bekommt Filippo hierfür und für die damit zusammenhängenden Ausgaben 85 Gulden von der Verwaltung des Ceppo bezahlt[2]). Das Gemälde schmückte, wie wir aus Vasari[3]) wissen, ursprünglich ein Tabernakel über einem Brunnen im Hofe des Ceppo zu Prato, welches die Verwaltung dieser mildthätigen Anstalt ihrem hochherzigen Stifter, dem Prateser Bürger Francesco di Marco Datini, errichtet hatte. Es ist durch die Unbilden der Witterung sowie durch spätere Retouchen übel zugerichtet. Auf einem Throne, zu dem zwei Stufen hinaufführen, sitzt die Madonna ganz in Vorderansicht und hält das Kind auf dem Schosse, welches das rechte Händchen segnend erhebt. Zu den Seiten stehen rechts Johannes der Täufer mit Rohrkreuz und Schriftband, links Stephanus mit dem Banner der Stadt. Vor dem Throne kniet Francesco di Marco Datini, der vier Männer als Verwalter der von ihm gegründeten Anstalt dem Schutze der Jungfrau und der beiden Heiligen empfiehlt.

Es lassen sich hier deutlich zwei verschiedene Hände erkennen: die eine, welche die ganze Komposition entwarf und die fünf Porträtfiguren malte, die andere, welche die Madonna und die beiden Heiligen ausführte. Die erstere gehört Fra Filippo, die zweite seinem Ateliergenossen Fra Diamante an. Denn die unverstandenen breiten Körperformen der Maria, ihre kurzen von dem Mantel verhüllten Arme, die breite Hand mit den spitzen Fingern, der schematische, hölzerne Faltenwurf, das Aufnehmen des vom Unterarm an den Leib gedrückten Mantelzipfels sind nicht Mängel, deren sich Fra Filippo schuldig machte, sondern, wie wir bereits gesehen, Kennzeichen seines Schülers. Sie finden sich in gleicher Weise auch bei Johannes und Stephanus.

Fra Filippo überliess die Ausführung dieser Tafel dem Gehilfen, um die eigene Kraft der Vollendung jenes Rundbildes zu widmen, das, wie aus der öfters erwähnten Urkunde hervorgeht, von dem Florentiner Bürger Leonardo di Bartolommeo Bartoloni wahrscheinlich noch vor seiner Übersiedlung nach Prato bestellt und am 8. August 1452 bereits begonnen war. Dargestellt war „eine gewisse Geschichte der Jungfrau Maria“, und dieser Ausdruck berechtigt uns,

[1]) Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli, ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert, 1886, S. 212, Anm. 2. Dass ein Austausch von Künstlern zwischen Rom und Spoleto stattfand, beweist eine von Schmarsow a. a. O., S. 55 mitgeteilte handschriftliche Notiz in einem aus dem Konvent von Sta. Maria del Popolo stammenden Pergamentbande, nach welcher der Goldschmied Magister Thomas von Spoleto am 19. Mai 1460 eine Tafel der heiligen Jungfrau für diese Kirche herzustellen beginnt. Durch die unter Julius II. von Bramante vorgenommene Erweiterung des Chores ist die ursprüngliche Apsis der Lieblingskirche Sixtus IV. vollständig verändert worden, und wir vermögen nicht mehr zu ahnen, mit welchen Malereien der kunstsinnige Papst das Heiligtum der Jungfrau ausgeschmückt hatte. Sollte vielleicht einer oder der andere der 1482 in der Sixtinischen Kapelle beschäftigten Florentiner Künstler bereits Ende der siebziger Jahre hier eine Probe seines Könnens abgelegt haben? Sollten gerade hier Werke Fra Diamantes, bei dessen untergeordneter Begabung doch seine Teilnahme an der Ausmalung der Palastkapelle und die dafür bewilligte ausserordentlich hohe Bezahlung verwundert, verloren sein?

[2]) Die Urkunde bei Guasti, S. 108, No. IV.

[3]) II, S. 621.

wie Gaetano Guasti richtig bemerkt hat, hierin das Rundbild zu erkennen, das als eines der schönsten Werke des Meisters die Galerie des Pitti schmückt (N. 338).

Man sieht im Vordergrunde die Madonna in Kniestück auf einem Sessel sitzen, wie sie das Kind auf dem Schosse hält, das die Kerne eines Granatapfels zum Munde führt; im Hintergrunde ist die Wochenstube der heiligen Anna und ihre Begegnung mit Joachim dargestellt. Es handelt sich also in der That um eine Geschichte aus dem Leben der Jungfrau Maria. Eine besonders schöne Gestalt, die bereits eine Vorläuferin auf der Geburt des Stephanus hat, ist die jugendliche Frau im Vordergrunde, die mit einem Korbe auf dem Kopfe leichten Schrittes heraneilt. Sie ist seitdem eine beliebte Genrefigur geblieben und von Botticelli auf der Versuchung Christi in der sixtinischen Kapelle und Ghirlandajo auf der Geburt Mariae im Chor von S. Maria Novella bis auf Raffael in der Wasserträgerin auf dem Borgobrand im Vatikan in zahlreichen Variationen wiederholt worden. Der Kopf der Maria zeigt so ausgeprägt individuelle Züge, dass, wenn irgendwo die Erzählung Vasaris, der Frate habe die von ihm geliebte Nonne Lucrezia Buti als Madonna porträtiert, Anwendung finden kann, es hier sein muss. So rein und ungetrübt hat er nie wieder das weibliche Schönheitsideal seiner spätesten und reifsten Zeit darzustellen gewusst wie in den Zügen der schlichten Gottesmutter[1]).

Mit diesem Rundbilde wird ein neues überaus fruchtbares Darstellungsgebiet der Malerei eröffnet. An Stelle der unnahbaren, im Kreise auserlesener Heiligen thronenden Himmelskönigin ist die irdische Mutter im bürgerlichen Kleide mit dem fröhlich spielenden Knaben getreten, an Stelle ernster kirchlicher Ceremonien die heitere, rein menschliche Schilderung höchsten Mutterglückes. Zwar hatte schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Skulptur unter Donatello, Luca della Robbia und Desiderio da Settignano den befreienden Schritt zu einer freieren, individuellen Gestaltung des Madonnenbildes gethan, aber die Malerei blieb auch hier hinter der Schwesterkunst zurück, bis Fra Filippo, den ererbten Konventionalismus abschüttelnd, zu einer frischen, edlen Sinnlichkeit des Lebens durchdrang. Was er hier geschaffen hat, blieb Vorbild und Richtschnur für die kommende Künstlergeneration von Florenz. Und da ist es vor allem die Schule des Andrea del Verrocchio, welche die genrehafte Darstellung des Marienbildes aufgreift und, sie in zahlreichen Wandlungen abändernd und läuternd, einer Vollkommenheit der Ausbildung zuführt, für welche endlich Raffaels Madonna della sedia den Höhepunkt bezeichnet.

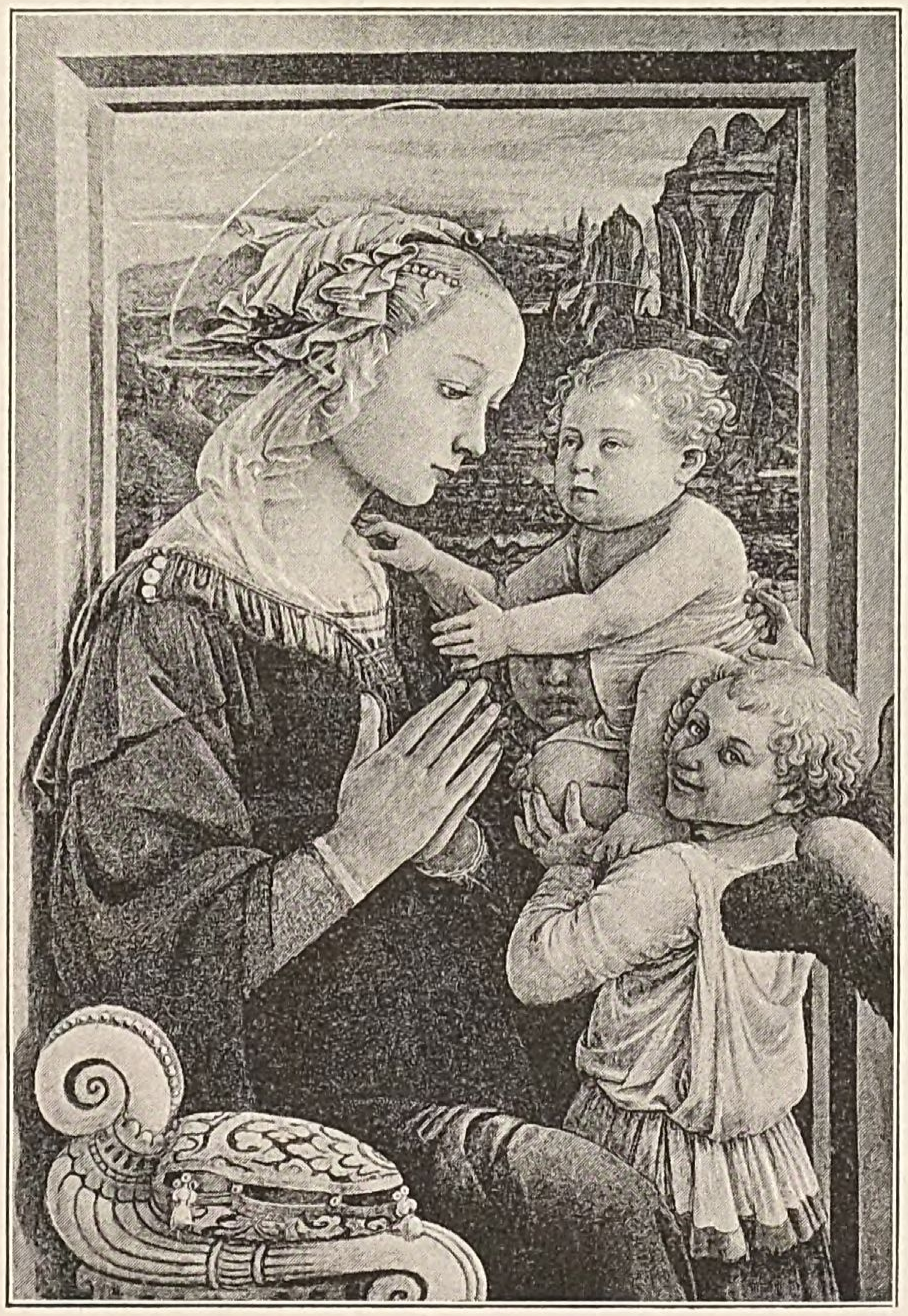
Auch die Kunst Botticellis ist ohne dieses Werk Fra Filippos unverständlich. Seine frühen Madonnendarstellungen wurzeln zum guten Teil in dem Rundbilde seines Lehrers.

Das Gleiche gilt in noch höherem Masse von dem kleinen Madonnenbilde in den Uffizien (Saal der alten Meister Nr. 1307). Dieses Vierfigurenbild, wo von zwei dienenden Engeln das Kind der sitzenden Jungfrau emporgereicht wird, dem sie mit gefalteten Händen ihre Verehrung erweist, ist ja der Ausgangspunkt für eine bestimmte Klasse von Madonnendarstellungen geworden, die vom Beginn der sechziger Jahre an für die nächstfolgenden Dezennien des Jahrhunderts der Kunst von Florenz ein ganz eigenartiges Gepräge verleihen, ja weit über die Grenzen Toskanas hinaus ihren Einfluss ausüben. Denn diese Komposition Fra Filippos wird das Vorbild für Verrocchio und seine Schule, Fiorenzo di Lorenzo und Perugino vermitteln sie der umbrischen, Leonardo da Vinci der lombardischen Kunst. Auch Sandro Botticelli tritt hier unmittelbar in die Fusstapfen seines Lehrers, seine ersten Arbeiten stehen, wie wir sehen werden, unter dem überwiegenden Einflusse jenes Werkes, sind aus ihm herausgewachsen. Wann Fra Filippo dasselbe gemalt hat, darüber fehlt uns jede urkundliche oder literarische Nachricht. Die Herausgeber des Vasari identifizieren es mit dem Bilde der Geburt Christi, das Filippo nach Aussage des Biographen für den Altar der Kapelle im Palazzo Medici ausführte[2]). Obwohl der Ausdruck »natività di Christo« recht schlecht für die Darstellung passt, so stimmen doch auch Crowe und Cavalcaselle der Vermutung bei, ja der Katalog der Uffizien führt, um die Verwirrung noch zu steigern, diese Hypothese wie eine urkundlich beglaubigte Thatsache an.

[1]) Gleiche Züge zeigt ein Madonnenkopf von Fra Filippo in der Sammlung Gust. Dreyfus zu Paris.

[2]) II, S. 615, Anm. 4.

Nun erfahren wir aber aus dem Inventar der im Besitze der Medici befindlichen Kunstschätze, welcher Art jenes Altarbild war[1]). Es heisst dort nämlich: Nella chappella di detto andito: Una tavola in sudetto altare di legname chon cholonne dal lato a chanali dipinte a marmo biancho e chapitelli messi d'oro, e cornicie, e architrave messe d'oro chon un fregio in is musso (?) messo d'oro dipintovi cherubini e in detta tavola una nostra Donna che adora il figliolo che sta innanzi a piedi e un San Giovanni e uno Santo Bernardo e Dio padre cholla cholomba inanzi di mano di . . . f . . . Allerdings fehlt gerade der Name des Malers; aber kann da noch ein Zweifel sein, welches Bild und welcher Meister gemeint ist? Die Beschreibung der in der Galerie zu Berlin befindlichen Tafel Fra Filippos mit der Anbetung des Kindes — denn um sie handelt es sich hier in der That — könnte gar nicht genauer sein. In dem Falle hatte Vasari allerdings Recht, von einer *natività di Christo* zu sprechen, ein Ausdruck, der für das Bild in den Uffizien ganz und gar nicht passt. Und wir verstehen jetzt erst den Zusammenhang der von Benozzo Gozzzoli an den Fensterseiten gemalten singenden und verehrenden Engelchöre mit dem Vorgang auf dem Altarbilde.



Fra Filippo Lippi.
Maria mit Kind und Engeln. Uffizien, Florenz.

Der Typus der Madonna auf dem Gemälde der Uffizien steht zwar demjenigen auf dem Rundbilde im Pitti ziemlich nahe, zeigt jedoch eine Weiterbildung der weichen, zarten Formen dort in das Kräftige, Knochige, ja Herbe, das den Frauenköpfen Lippis auf den späteren Fresken in Prato, besonders auf dem Gastmahl des Herodes, eigen ist. Auch die Engel haben ihres Gleichen mehr unter den Himmelsbewohnern auf den Wand- und Deckenmalereien zu Spoleto als auf früheren Tafeln wie der Krönung Mariae aus S. Ambrogio, der Madonna aus S. Spirito im Louvre oder der herrlichen Verkündigung in S. Lorenzo. Vor allem verrät die äusserst flotte und sichere Ausführung des Bildes ein grosses Vertrautsein des Künstlers mit der Freskotechnik. Da es aber bereits den frühesten Arbeiten Botticellis zur Vorlage gedient hat, so dürfen wir seine Entstehung nicht allzuspät ansetzen, wahrscheinlich ist es Ende der fünfziger Jahre, vielleicht sogar 1457 während Filippos Aufenthalt in Florenz entstanden. Da es aus Poggio Imperiale stammt und bereits 1796 in die Uffizien gelangte[2]), so ist es mehr als wahrscheinlich, dass es sich ehemals im mediceischen Besitz befunden hat. Es liegt daher die Vermutung nahe, Fra Filippo habe es für Giovanni den Sohn Cosimos als Dank für seine Vermittlerrolle beim König von Neapel gemalt.[3]). Der nämlichen Zeit gehört die stilistisch nah verwandte Madonna mit dem Kinde in der Pinakothek zu München (Nr. 1006) an.

In die fünfziger Jahre fällt ebenfalls die Entstehung der von Vasari[4]) so hochgerühmten

[1]) E. Müntz, Les collections des Médicis au quinzième siècle, S. 64.

[2]) Ein Zettel auf der Rückseite der Tafel trägt die Aufschrift: Imperiale 13. Maggio 1796.

[3]) Ein Bild gleichen Inhaltes wird als Werk des Francesco Pesellino im Inventar der Kunstschätze Lorenzos il Magnifico aufgeführt: uno colmetto picholo cornicie messe d'oro entrovi dipinto una Nostra Donna a sedere col bambino in braccio con due agnoletti a piedi di mano di Francesco Pesello f. 10. A. a. O., S. 85.

[4]) II, 622.

Tafel mit dem Tode des hl. Bernhard, die sich im rechten Querschiff der Kathedrale zu Prato befindet. Sie wurde von Geminiano Inghirami, wie sein daselbst angebrachtes Porträt beweist, beim Frate bestellt[1]). Für ihre Entstehungszeit giebt die Amtsdauer des ersteren, der 1451—60 Vorsteher dieser Kirche war, den äussersten Termin nach vor- und rückwärts. Doch gestattet der Stilcharakter des Werkes keine späte Datierung, vielmehr dürfte es wahrscheinlich sein, dass es der Künstler kurz nach seiner Berufung nach Prato ausführte, um sich dem Inghirami für die Übertragung der Malereien im Chore dankbar zu erweisen. Da nun Filippo, wie wir gesehen, in den Jahren 1451 und 1452 vollauf mit diesen Arbeiten und den Tafelbildern für den Ceppo und Leonardo Bartolini beschäftigt war, so kann das Bild nicht vor 1453, wegen gewisser stilistischer Übereinstimmung mit den frühesten Fresken im Chore aber auch nicht viel später entstanden sein[2]). Auch diese Komposition geht auf das Vorbild zurück, welches Giotto in der Beweinung des hl. Franz in der Bardikapelle in S. Croce zu Florenz geschaffen hatte. In der Mitte liegt der tote Heilige, eine ehrwürdige Greisengestalt mit langem weissen Barte, auf einer Bahre ausgestreckt. Weinend und klagend drängen sich die Ordensbrüder heran. Links im Vordergrund kniet ein Mönch, der einen neben der Bahre hockenden Krüppel auffordert, den wunderthätigen Leichnam zu berühren, rechts der Stifter Geminiano Inghirami im Prälatenkostüm. In der Höhe schwebt die Dreieinigkeit in einer von Engeln getragenen Glorie. Den Hintergrund beleben einige Episoden aus dem Leben des Heiligen. Die wuchtigen Mönchsgestalten in den breit behandelten, massigen Gewändern, die charaktervollen, kräftig durchmodellierten Köpfe, die scharfen, seitlich einfallenden Streiflichter weisen unverkennbar auf Masaccio als Vorbild hin. Vor allem erscheint das lebenswahre Porträt des Inghirami in der ganzen Auffassung wie eine Nachbildung der Stiftergestalt auf Masaccios Dreieinigkeit in S. Maria Novella zu Florenz und wie ein Vorläufer der Bildnisse auf der Beisetzung des Stephanus.

Vasari erzählt, Fra Filippo habe für den Hochaltar der Nonnen von S. Margherita zu Prato eine Tafel gemalt, und schliesst daran die Anekdote von dem Bekanntwerden des Künstlers mit der Nonne Lucrezia Buti und dem daraus entstandenen Liebesverhältnisse. Daraufhin hielt man bis vor kurzem die Anbetung des Kindes im Louvre für dieses Bild, eine Ansicht, der bereits Crowe und Cavalcaselle und Milanesi entgegengetreten sind, und die, wie wir gleich sehen werden, aus stilistischen Gründen auch in der That unhaltbar ist. Weit mehr Wahrscheinlichkeit hat die Annahme Milanesis, dass wir das von Vasari erwähnte Bild in der Tafel zu erkennen haben, die jetzt unter Nr. XI. in der städtischen Galerie zu Prato aufgestellt ist[3]). Denn hier finden sich unter den Heiligen, welche der Gürtelspende an Thomas beiwohnen, die hl. Margarete mit einer Nonne als Stifterin und der hl. Augustin, unter dessen Regel eben jenes Kloster stand. In der Stifterin haben wir danach das Porträt der Schwester Bartolommea de Bovacchiesi zu erkennen, die zu der Zeit, als das Bild gemalt wurde, Äbtissin des Klosters war. Da aber Fra Filippo bereits am 1. Mai 1456 die Nonne

[1]) Am 11. Februar 1459 erhält Fra Filippo von demselben Prälaten den Auftrag, vier Lünetten über seinem bei Lebzeiten errichteten Grabmal im Klosterhof von S. Francesco zu Prato zu malen. Dargestellt werden sollte in der ersten Lünette die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme, in der zweiten S. Franciscus mit den Wundmalen, in der dritten S. Hieronymus, in der vierten S. Stephanus und Laurentius. Der Künstler verspricht, die Arbeit bis zum September des folgenden Jahres zu vollenden. Sie ist uns nicht mehr erhalten, doch beweisen Notizen in dem Ausgabebuch des Kapitels von S. Francesco, wo unter dem 17. Juni, 7. u. 8. Juli 1460 einem Maurer Biagio, genannt Malvisio, Getreidelieferungen und Geldzahlungen für das Aufschlagen des zur Ausmalung der Lünetten erforderlichen Gerüstes zu teil werden, dass das Werk auch wirklich ausgeführt wurde. Vgl. die Urkunde bei Guasti a. a. O., S. 108, No. VI, 1 und 2. Das Grabmal selbst befindet sich noch jetzt, allerdings in etwas veränderter Gestalt, im Klosterhof von S. Francesco. Es ist ein Nischengrab, das auf dem mit Wappen verzierten Sarkophag die liegende Gestalt des Toten zeigt. Die Porträtstatue ist eine recht tüchtige Arbeit in der Art des Antonio Rossellino.

[2]) Die Annahme von Baldanzi und Crowe und Cavalcaselle, Fra Filippo habe das Bild gleichsam als Probearbeit für Inghirami angefertigt, und daraufhin sei ihm erst die Ausmalung des Chores übertragen worden, hatte nur so lange Wahrscheinlichkeit für sich, als man den Beginn der Arbeiten im Chor, wie diese thun, in das Jahr 1456 rückte. Da dieser Termin aber, wie wir gesehen, vier Jahre zu spät angesetzt ist, so kann auch die Beweinung des Bernhard nicht bereits vor 1452, also noch vor dem Bilde für den Ceppo, entstanden sein.

[3]) Vas. II, S. 620, Anm. 2.

Lucrezia Buti entführte und sich so schwer gegen Zucht und Sitte des Klosters verging, so wird ihm die Äbtissin schwerlich nach dieser That den Auftrag zur Ausführung des Altarbildes gegeben haben, sondern es muss bereits vor diesem Termin in Arbeit gewesen sein.

Die Komposition ist ganz im Sinne Filippos, sie zeigt die schräge Verschiebung der Symmetrie zugunsten einer rein malerischen Auffassung. Der im Vordergrund vor dem Sarkophag knieende Thomas ist schräg in das Bild hineingesetzt, so dass die strenge Korresponsion der Glieder, welche durch die auf beiden Seiten der aufschwebenden Madonna stehenden Heiligenpaare mit dem kleinen Tobias rechts und der Figur der Stifterin links erreicht war, zwar gemildert, aber auch gestört wird. Es ist dies eine Eigentümlichkeit unseres Meisters, die sich mehr oder minder klar ausgesprochen auf den meisten seiner gröseren Kompositionen in allen seinen Entwicklungsphasen findet[1]). Die Ausführung jedoch gehört nur zum Teil ihm selbst an, so die Margarete mit der Stifterin und der Erzengel Raffael mit dem kleinen Tobias. Die übrigen Gestalten sind Eigentum Diamantes. Besonders charakteristisch für diesen ist der hl. Gregor zur Linken mit der edelsteingeschmückten Tiara und dem goldbrokatenen, mit Perlen reich besetzten Chormantel. Er ist der Stammvater für einige Päpste in der sixtinischen Kapelle geworden.

Von den bei Vasari in S. Domenico zu Prato erwähnten zwei Bildern Fra Filippos ist nur eines noch nachweisbar, das sich jetzt in sehr verwahrlostem Zustand in der dortigen Galerie befindet. Es stellt die Geburt Christi mit den Heiligen Georg und Vincenzo Ferreri dar. In der Hauptgruppe ähnelt es den gleichen Darstellungen des Meisters in der Florentiner Akademie und der Berliner Galerie, in den Nebenfiguren ist es dem gleich zu besprechenden Bilde im Louvre verwandt. Die schlechte Erhaltung schliesst eine nähere stilistische Betrachtung aus.

Das letzte Gemälde, das der Frate vor seiner Übersiedlung nach Spoleto in Prato selbst ausführte, ist die Darstellung im Tempel in der Kirche S. Spirito, dem frühern Convento dei Servi daselbst. Neue von Gaetano Guasti publizierte Zahlungsvermerke in den Büchern des Klosters beweisen nämlich, dass die Tafel am 17. März 1467 noch nicht vollendet, im März 1468 aber bereits auf dem Hochaltar aufgestellt war. Am 2. Februar 1467 erhält Filippo dafür 6 Dukaten als Schlusszahlung der ausbedungenen 12 Dukaten, und am 28. Januar, 7. und 14. März entnimmt er noch Gold vom Goldschläger für die darauf anzubringenden Verzierungen. Daraus geht aber auch hervor, dass der Frate nicht 1466, wie bis jetzt allgemein angenommen wurde, sondern erst nach dem 14. März 1467 nach Spoleto übergesiedelt sein kann.

Die Ceremonie findet innerhalb der Chorschranken einer Basilika statt. Hinter dem Altar steht der greise Simeon, die Tiara auf dem Haupte, und empfängt das Christkind aus den Händen der rechts stehenden Maria. Von links naht Josef und bringt zwei Tauben zum Opfer. Vor dem Altare knieen zwei Servitenbrüder in der Stellung von Stiftern. Ausserhalb der Chorschranken assistieren auf beiden Seiten je zwei Heilige: rechts Bartolomäus und ein Bischof, links ein Bischof und ein Mönch. Auch hier hat sich Filippo überwiegend der Mitarbeit seines Gehilfen Diamante bedient. Mit Ausnahme der Maria und des Stifterporträts möchte ich das Übrige letzterem zuweisen. Aus den kräftigen und klobigen Figuren spricht der biedere Sinn

[1]) Dieses für Lippi charakteristische Kompositionsschema bestimmt mich auch hauptsächlich, auf eine mündliche Äusserung des Herrn Prof. Schmarsow hin, das in der Gemäldesammlung der Collegiatkirche zu Empoli dem Masaccio zugeschriebene kleine Madonnenbildchen No. 28 Fra Filippo zuzuweisen. Es zeigt die Madonna auf erhöhtem Throne mit dem Kind auf dem Schosse, welches das rechte Händchen nach einer Blume ausstreckt, die ein links sich nahender Engel ihm darbietet. Diesem folgt ein Mönch, während auf der rechten Seite drei Engel, nach trecentistischer Weise etagenförmig angeordnet, den Thron umgeben. Vor den Stufen knieen vom Rücken gesehen zwei musizierende Engel, daneben steht links S. Stephanus mit dem Palmenzweig, rechts S. Bartolomaeus mit dem Messer. Der etwas ältliche Typus der Madonna, die starken grossen Formen des Kindes, die Anordnung der Engel zur Rechten zeigen zwar die grösste Übereinstimmung mit Masaccios Anna selbstdritt in der Akademie zu Florenz, desgleichen die wuchtige Gewandbehandlung und die scharfen Beleuchtungseffekte; die flachshaarigen Engelköpe mit den Rosenkränzen, die Typen des Mönches und der beiden Heiligen dagegen, besonders aber die unsymmetrische Kompositionsweise lassen hier ein frühes Werk Fra Filippos erkennen. Und zwar scheint das Bild noch in den Jahren entstanden zu sein, als Lippi unter dem bestimmenden Einfluss des Masaccio als Klosterschüler in S. Maria del Carmine weilte. Sofern man nicht die Reste eines Freskos an der rechten Wand des Klosterhofes dieser Kirche mit Scenen aus dem Mönchsleben als früheste künstlerische Bethätigung Filippos ansehen will, kann das kleine Bildchen in Empoli als seine früheste, uns bekannte Arbeit gelten.

eines ehrbaren, nüchteren Handwerkers, und sie erinnern an die steifen etwas hausbackenen Heiligenfiguren eines Baldovinetti und Verrocchio, wie sie sich auf des ersteren Madonnenbild in den Uffizien und auf des letzteren Altarwerk aus S. Domenico alle Monache finden.

Ähnlich aufgefasste Gestalten begegnen uns auch auf der thronenden Madonna mit Stephanus und Antonius und einem Stifter in der Akademie zu Pest (Nr. 45), sowie auf dem umfangreichen Madonnenbilde im Louvre (Nr. 496). Wie dort thront Maria in einer reich verzierten Nische, zu Rechten stehen Antonius und Franziskus, zur Linken Johannes der Täufer und ein hl. Bischof. Eine Wiederholung der Madonna mit dem Kinde in Halbfigur befindet sich bei G. Dreyfus in Paris. Ich erkenne in diesen drei Stücken ganz selbständige Arbeiten Diamantes.

Aus S. Margherita zu Prato stammt auch die Geburt Christi im Louvre (Nr. 220). 1812 nach Paris entführt, wurde sie dort zwar als ein nicht eigenhändiges Werk Fra Filippos zurückgewiesen, trotzdem nicht zurückgegeben und befindet sich noch heute unter seinem Namen in der Galerie. Bereits Crowe und Cavalcaselle[1]) sprechen das Bild dem Frate ab, und indem sie es einem Künstler aus der Naturalistenklasse der Uccelli, Castagno, Baldovinetti und Peselli zuteilen, lassen sie es unbestimmt, ob Baldovinetti oder Francesco Pesellino der Urheber sei. Mit den uns bekannten Werken des letzteren stimmt es jedoch nicht genügend überein, auch von Baldovinettis Art weicht es ab. Auf ihn verfiel man hauptsächlich wegen der übereinstimmenden Komposition des Bildes mit dem Fresko dieses Meisters im Vorhofe der Annunziata zu Florenz. Doch weshalb nach einem so fernstehenden Künstler suchen, wo wir das Vorbild ja in der von Fra Diamante ausgeführten Anbetung des Neugeborenen im Chor der Kathedrale zu Spoleto besitzen! Sowohl die Komposition wie die Ausführung stimmen auf beiden Darstellungen fast genau überein und zeigen die Hand ein und desselben Künstlers. Vor einem zerfallenen Gemäuer, an dessen rissiger Backsteinmauer zwei Eidechsen herumhuschen rührend ein Stieglitz oben auf einem Balkenstumpfe sitzt, liegt das Kind platt auf dem Boden. Vor ihm kniet die Madonna in Anbetung, drüber hockt neben dem schweren Packsattel Josef, die Hände über dem Knie gefaltet. Reisesack, Stecken und Fiasko liegen neben ihm. Hinter dem Gemäuer erhebt sich ein von rohen Ästen gestütztes Strohdach, unter welchem Ochs und Eslein neugierig hervorschauen. In den Lüften schweben anbetend zwei mächtige Engel, über ihnen erscheint die Taube des heiligen Geistes. Der Hintergrund ist reich belebt. Ein Schäfer spielt inmitten seiner von einer weissen Dogge bewachten Herde die Flöte, drei andere Hirten lagern in der Ferne. Den Horizont schliesst eine Hügelkette ab, an deren Fusse sich eine mit Zinnen bekrönte Stadt längs des Ufers eines breiten Flusses erhebt. Rechts schweift der Blick durch ein Bogenfenster des Gemäuers in eine weite Flusslandschaft. Bedenkt man nun, dass das Bild in den Louvre aus dem Kloster S. Margherita zu Prato gebracht wurde, woselbst Fra Diamante seit der Absetzung



Fra Diamante
Die Geburt Christi. Louvre, Paris.

[1]) III, S. 68.

Fra Filippos (1466) Kaplan war, so dürfte die Behauptung, hier ein Werk des ersteren zu besitzen, an Wahrscheinlichkeit noch gewinnen.

Auch in den Gestalten ist die Übereinstimmung mit dem Fresko gross. Josef trägt dieselben Züge wie in Spoleto: den starkknochigen Kopf mit dem dichten weissen Haupthaar und kurzgeschorenen Bart, das durchfurchte Antlitz mit der dicken Klumpnase, dem mürrisch verzogenen Mund, dem stark vorspringenden Kinn und den scharfen Falten zwischen den buschigen Augenbrauen — Züge, die wir auch bei dem greisen Apostel auf dem Tode der Maria in Spoleto, bei dem Augustin auf der Gürtelspende und bei einigen Gestalten auf der Darstellung im Tempel in S. Spirito zu Prato finden. Ebenso kehren die schweren Gewandmassen mit den langen Falten wieder, selbst der aufgenommene von dem Unterarm an den Leib gedrückte Mantelzipfel fehlt nicht. Das Neugeborene liegt platt auf der Erde, die Beinchen sind gekreuzt, die linke Hand ruht auf dem Leibe, ein Finger der rechten ist in den Mund gesteckt: genau dieselbe Haltung wie auf dem Wandgemälde. Auch die naturgetreue Wiedergabe der beiden Tiere, der geflochtenen mit Pflöcken befestigten Krippe, der rissigen Mauer der Ruine, der einzelnen Steinchen und Gräser des Bodens ist hier wie dort die nämliche. Das von links oben einfallende scharfe Licht ist beibehalten, so dass ebenso wie dort die Bruchfläche der Mauersteine grell beleuchtet ist. Während jedoch auf dem Fresko die Lichtquelle ausserhalb des Bildes liegt, strömt auf der Tafel der himmlische Glanz von der zwischen dunklem Gewölk hervorschwebenden Taube des heiligen Geistes aus.

Die scharfe Beobachtungsgabe für alle Einzelheiten der Natur und das liebevolle Eingehen bei Wiedergabe derselben teilt Fra Diamante hier mit Pesellino und Baldovinetti, nur wird er von diesen in der Feinheit der Ausführung noch übertroffen. Die Predella des ersteren mit der Legende des hl. Nikolaus in der Casa Buonarotti, das Fresko Baldovinettis im Vorhof der Annunziata enthalten dafür genug der Vergleichungspunkte.

Was die Madonna anbelangt, so stimmt sie in der Haltung nicht nur mit der Maria auf der Anbetung als ganz besonders mit der auf der Krönung in Spoleto überein. Die Anordnung des Mantels ist Falte für Falte die gleiche, auch die Arme sind ebenso straff darin eingewickelt und eng an den Körper gepresst. Der Typus dagegen weicht von dem bisher bei Diamante kennengelernten ab und zeigt an Stelle Fra Filippischer Formen Verwandtschaft mit denen Verrocchios. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man den Madonnenkopf hier mit dem auf der irrtümlich Cosimo Rosselli zugeschriebenen, wahrscheinlich vielmehr dem Francesco Botticini angehörigen Glorie Mariae im Louvre (No. 347). Desgleichen zeigen der dicke runde Kopf des Kindes und dessen etwas angeschwollener Körper mit den tiefen Fettfalten, sowie die dicken kurzen Finger deutlich die Anlehnung an Verrocchios bambini. Nicht zum wenigsten ist dies auch bei dem linken der beiden schwebenden Engel der Fall, während der rechte mit der blonden Lockenperrücke seine Herkunft aus Fra Filippos Atelier nicht verleugnet. Diese gut bewegten und geschickt verkürzten Gestalten in den flatternden, die Körperformen wohl markierenden Gewändern befremden auf den ersten Blick, besonders, wenn man sie mit ihren Genossen auf dem Fresko in Spoleto oder auch mit den Engeln Baldovinettis im Vorhof der Annunziata oder Gozzolis in der Kapelle des Palazzo Medici vergleicht. Thut man jedoch einen Blick auf Verrocchios Grabmal des Forteguerri und bedenkt vor allem, dass Fra Diamante während seines Aufenthaltes in Rom die Werke des Melozzo da Forli gesehen hat, so erkennt man, woher ihm die Anregung zu solch kühnen Bildungen gekommen ist. Denn das Gemälde im Louvre kann wegen des vorgeschrittenen Könnens im Vergleich zu den Arbeiten Diamantes in Spoleto und Rom erst um die Mitte oder Ende der achtziger Jahre entstanden sein. Das geht auch aus der Behandlung der Landschaft hervor. Nichts mehr von der starren Felseneinöde Filippos, sondern ein fruchtbares Flussthal mit reicher Staffage, eine wohlbewehrte Stadt und ein aus grünem Gesträuch hervorschauender Campanile. Solche Motive, besonders die am Ufer eines Stromes sich erhebende Stadt mit hohen Türmen, finden sich ganz ähnlich auf den Bildern Botticellis, Verrocchios und seiner Schule.

Durch die hervortretende Beziehung zu Andrea del Verrocchio gewinnt die Persönlichkeit Diamantes an Interesse und Bedeutung. Sie jedoch hier weiter zu verfolgen, liegt ausser dem Bereiche unserer eng begrenzten Aufgabe. Es sei nur auf zwei Gründe hingewiesen,

die ein näheres Verhältnis Diamantes zu Verrocchio wahrscheinlich machen. Erstens hatte Verrocchio selbst zu Fra Filippo in enger Beziehung gestanden, hatte vielleicht sogar eine Zeit lang in dessen Atelier zusammen mit Fra Diamante geweilt. Zweitens begab sich Botticelli nach dem Wegzug Filippos und Diamantes nach Spoleto, wie wir später zu beweisen haben, in direkte Abhängigkeit zu Verrocchio, und durch ihn schon könnte Diamante mit der Kunstweise des letzteren vertraut geworden sein. Warum sollte auch gerade dieser unselbständige Künstler nach seiner Übersiedlung nach Florenz dem Einflusse Verrocchios widerstanden haben, dem ganz anders beanlagte Talente wie er unterlagen? Vielleicht ist Fra Diamante sogar neben Botticelli als ein wichtiges Bindeglied für einige florentinische Künstler in den letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts zu betrachten, deren Kunst ein Kompromiss zwischen Fra Filippo Lippi und Andrea del Verrocchio ist, wie zahlreiche unbenannte Werke in italienischen und ausländischen Galerien bekunden.

Es erübrigt hier nur noch einige Worte über die in Prato zurückgebliebene Predella zu dem nach Paris entführten Bilde Fra Diamantes zu sagen. Die in der dortigen Galerie befindliche Tafel (No. 12) zeigt die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und den Kindermord. Die Darstellung im Tempel ist in der Hauptgruppe genau dieselbe wie auf dem Bilde in S. Spirito, die beiden knieenden Stifter sind dagegen weggelassen, und statt der Heiligen wohnen rechts eine Gruppe von drei Frauen, links zwei Männer der Ceremonie bei. Die Anbetung der Könige ähnelt in der Komposition der nämlichen Darstellung von Giul. Pesello in dem ersten Korridor der Uffizien (No. 27), die Gestalten jedoch erinnern auffällig an die Bildungen des Francesco Pesellino, ohne jedoch in der feinen Ausführung und exakten Zeichnung ihnen gleichzukommen. Besonders ist dies in der Gewandbehandlung, den aufgenähten Falten, dem Pelzbesatz und dem Kopf des rechts stehenden Josef der Fall, der einem rechts stehenden bärtigen Greis auf der Pesellino zugeschriebenen Tafel mit der Anklagescene eines Florentiner Patriziers vor Gericht in der Sammlung Morelli zu Bergamo gleicht. Erscheint es doch leicht erklärlich, dass sich Fra Diamante bei der Anfertigung dieser Predellenstücke die fein ausgeführten kleinen Arbeiten seines ehemaligen Ateliergenossen zum Muster nahm und aus ihnen herausholte, was er für seine Zwecke nötig hatte. Der Kindermord ist wegen der lebhaften und erregten Handlung dem Frate nur wenig geglückt. Es ist ein wüstes Gewirr verzerrter Frauenköpfe. Der auf der linken Seite heranreitende Herodes ist eine Nachbildung des Niccolò da Tolentino von Andrea del Castagno im Dom zu Florenz.

Man sieht, Diamante nahm zur Herstellung des Bildes die Motive und Figuren her, wo er sie gerade fand. Aber diese unselbständige und eklektische Arbeitsweise ist gerade charakteristisch für die Künstler dritten Ranges, denen auch er nach alledem, was wir von ihm kennen lernten, beizuzählen ist. Seine Begabung war zu gering, als dass er zu einer eigenartigen, selbständigen Bethätigung in der Kunst vordringen konnte, und deshalb hat er auch wie so viele rein nachahmende Künstler das Schicksal erlitten, dass sein Name in der Kunstgeschichte fast vergessen ist. Nur die Überlieferung seines Namens im Zusammenhang mit den von Fra Filippo und Botticelli geschaffenen Werken konnte uns veranlassen, hier seinen Spuren zu folgen.

Eine auch für unsere eigentliche Untersuchung über Botticelli wichtige Thatsache geht jedoch aus dem im Interesse der Sache etwas ausführlich ausgefallenen Überblick über die späten Arbeiten Fra Filippos hervor: In keinem derselben lässt sich Botticellis Mitarbeit nachweisen. Man muss daher nach anderen Werken suchen, wo sich für seine Schülerschaft beim Frate Anhaltspunkte gewinnen lassen.

Die Frühzeit.

Alessandro Filipepi wurde 1446 als Sohn des Lohgerbers Mariano di Vanni Filipepi zu Florenz geboren: elf Jahre nach Andrea del Verrocchio, drei vor Domenico Ghirlandajo, sechs vor Leonardo da Vinci. Sandro, so lautete die damals übliche Abkürzung für Alessandro, war der jüngste von vier Söhnen [1].

Auch über Botticellis Knabenjahre tischt uns Vasari die in fast allen Künstlerbiographien wiederkehrende Anekdote auf, dass er ein schlechter Schüler gewesen sei und in der Schule gar nicht habe gut thun wollen. Bei seiner Abneigung gegen alles Lesen, Schreiben und Rechnen wäre sein Aufenthalt dort auch nicht von langer Dauer gewesen, gar bald habe er der Wissenschaft den Rücken gekehrt und sei von dem darob arg erzürnten Vater zum Handwerker bestimmt worden. Aber trotz des schlechten Schulzeugnisses, das der Biograph dem Knaben ausstellt, muss dieser doch bereits damals den Grund zu einer gediegenen Bildung gelegt haben. Ein Mann, der später im engen Verkehr mit den grössten wissenschaftlichen Geistern seiner Zeit stand und es sich zur Aufgabe machte, ihre Gedanken im Bilde zu verkörpern; ein Mann, der, mit der klassischen Literatur und antiken Mythologie bekannt, sich zur selben Zeit mit tiefem Verständnis in den Geist der Danteschen Poesie einleben und den Novellen des Boccaccio den Stoff zu seinen Bildern entnehmen konnte, hat in seiner Jugendzeit sicherlich mehr als die Anfangsgründe im Lesen und Schreiben gelernt [2].

Wichtiger dagegen ist die weitere Nachricht Vasaris, Sandro sei nach Verlassen der Schule zu einem Goldschmied in die Lehre gekommen. Er nennt diesen Botticello und leitet von ihm den stehenden Beinamen Sandros her. Aber da die Gildenbücher keinen Goldarbeiter dieses Namens aufweisen, der Beiname dagegen von dem ältesten Bruder Sandros Giovanni bezeugt ist, so ist viel eher der Annahme Milanesis beizupflichten, dass der Spitzname »das Fässlein« von eben jenem ältesten Bruder auf unseren Künstler übergegangen und ihm für alle Zeiten geblieben ist. Es liegt kein Grund vor, die Angabe des Biographen, dass Botticelli seine

[1]) Früher wurde als Geburtsjahr Botticellis 1437 angenommen, was dann nach Gaye in 1447 umgeändert wurde. Erst durch die von Milanesi gefundenen, bei Crowe und Cavalcaselle Bd. III, S. 156, Anm. 1, mitgeteilten Dokumente ist als Datum 1446 festgestellt worden.

Die drei Brüder Sandros, Giovanni (geb. 1427), Antonio (geb. 1433) und Simone (geb. 1443) waren 1480, aus welchem Jahre wir den Vermögensnachweis des alten Mariano besitzen, alle noch am Leben. Der älteste, Giovanni, mit Beinamen Botticello, seines Zeichens Makler, war verheiratet mit Nera di Benincasa di Manno de' Cori und das Haupt einer zahlreichen Familie. Der zweite Bruder, Antonio, Goldschläger und Goldschmied, besass aus seiner Ehe mit Bartolommea di Filippo Spagliati zwei Söhne, Bartolommeo und Mariano. Letzterer, 1473 geboren, war Maler; doch ist uns von seiner künstlerischen Thätigkeit nichts bekannt. Später muss es Antonio nicht gut ergangen sein, denn plötzlich gab er sein Handwerk auf und lebte 1480 als Buchhändler in Bologna. Von dem dritten Bruder, Simone, ist uns nichts weiter bekannt, als dass er 1480 ohne Beschäftigung in Neapel weilte, später heimkehrte und 1498 mit Sandro zusammen im Viertel von S. Maria Novella bei Benincasa und Lorenzo Filipepi, den Kindern des ältesten Bruders Giovanni wohnte. Vgl. den Stammbaum der Filipepi bei Milanesi, Vasari III, S. 325.

[2]) Die von Botticelli selbst zum besseren Verständnis an den Rand oder in die Darstellung hineingeschriebenen Bemerkungen auf den Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie sind leicht leserlich und zeigen eine im Schreiben völlig geübte Hand.

künstlerische Laufbahn in einer Goldschmiedswerkstätte begonnen, zu bezweifeln. Vielmehr war dieser Lehrgang bei den damaligen Künstlern sehr häufig, ja fast allgemein, da die Bottega des Goldschmiedes häufig auch zugleich ein Atelier für Malerei und Plastik war, wo der eintretende Lehrling in allen drei Künsten unterrichtet wurde. Die berühmten Werkstätten der Pollajuoli und des Andrea del Verrocchio geben hierfür den besten Beleg. Dann aber beweisen auch gewisse Eigentümlichkeiten in den Bildern Botticellis, dass er in diesem Kunsthandwerk sich umgesehen hat; so besonders seine Vorliebe für zierlich gearbeitete Schmuckgegenstände, verzierte Rüstungen, edelsteinbesetzte, goldgestickte Gewänder und die Anwendung von Vergoldungen jeglicher Art. Ausserdem hatte der zweite Bruder Antonio bereits dieses in der reichen Handelsstadt Florenz so angesehene und einträgliche Gewerbe ergriffen, was war da natürlicher, als dass der künstlerisch beanlagte Jüngste nach beendigter Lehrzeit den Compagnon spielen sollte. Allerdings scheint es Sandro auch bei dem Handwerk nicht allzu lang ausgehalten zu haben. Er verliess, so erzählt wenigstens Vasari, bald Feile und Hammer, um sie mit Pinsel und Palette zu vertauschen. »Es bestand in jener Zeit«, berichtet der Biograph, »ein sehr enges, vertrauliches Verhältnis und gleichsam eine immerwährende Kunstgemeinschaft zwischen den Goldschmieden und Malern. Deshalb beschloss Sandro, welcher die geeignete Persönlichkeit war und sich ganz auf das Zeichnen geworfen hatte, verlockt durch die Malerei, sich von nun an ganz derselben zu widmen. Da er offen sein Herz dem Vater ausschüttete, wurde er von ihm, der die Neigung jenes Geistes kannte, zu Fra Filippo del Carmine, einem damals ganz ausgezeichneten Maler, gebracht. Dieser behielt ihn bei sich als Schüler, wie Sandro selbst es begehrte.«

Fra Filippo ist, wie oben gesagt, seit 1452 in Prato nachweisbar, hatte sich dort am 4. Mai 1455 ein Haus gekauft und sich somit dauernd daselbst niedergelassen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass er zu gleicher Zeit noch in Florenz selbst ein Atelier unterhalten hat. Denn nur im Jahre 1457 erscheint er einmal wieder auf längere Zeit in Florenz, als er das Bild für den König von Neapel zu malen hatte. Da aber hatte er kein eigenes, festes Atelier, sondern wohnte zur Miete, wie aus dem bereits erwähnten Briefe des Francesco Catansanti an Giovanni de' Medici vom 31. August 1457 hervorgeht, wo berichtet wird, dass der Frate am Abend vorher Hals über Kopf Florenz verlassen und seine Habe als Pfand für die Wohnungsmiete zurückgelassen habe. Ausserdem lag ja auch gar nicht das Bedürfnis nach einer zweiten Werkstatt in Florenz selbst vor. Alle in den fünfziger und sechziger Jahren bis zur Übersiedlung nach Spoleto entstandenen Werke sind, soweit sich nachweisen lässt, in Prato selbst bestellt und auch an Ort und Stelle ausgeführt worden, ausgenommen das Rundbild für den Florentiner Leonardo Bartolini, das jedoch sehr wohl in der Werkstatt zu Prato gearbeitet sein kann, und das jetzt in den Uffizien befindliche Marienbild, welches wahrscheinlich 1457, während des längeren Aufenthaltes in Florenz, für ein Mitglied des medicäischen Hauses gemalt wurde. Wer hätte auch der Bottega in Florenz vorstehen sollen, da der in Prato vollauf beschäftigte Frate bei der immerhin in Betracht kommenden Entfernung zwischen beiden Orten nicht immer oder doch nur vorübergehend nach der Hauptstadt selbst kommen konnte? Fra Diamante aber half in Prato, und ein anderer Geselle oder Ateliergenosse ist uns in dieser Zeit nicht bekannt.

In Prato also aller Wahrscheinlichkeit nach hat Sandro seine Laufbahn als Maler begonnen. Was nun den Zeitpunkt seines Eintrittes in Filippos Werkstatt betrifft, so müsste man ihn nach Vasaris Angabe, dass der Knabe weder in der Schule noch im Goldschmiedsladen es lange ausgehalten habe, allerdings sehr früh setzen. Doch es ist bereits bemerkt worden, dass auf diese Mitteilung nicht viel zu geben ist. Da ferner Botticellis früheste Werke, wie wir sehen werden, ein so intimes Vertrautsein mit der Kunstweise seines Lehrers zeigen, dass sie selbst für eigenhändige Arbeiten des letzteren gehalten werden, so kann sein Aufenthalt in dessen Atelier nicht nur vorübergehend gewesen sein sondern muss längere Zeit gedauert haben. Fra Filippo siedelt aber bereits im Frühjahr oder Sommer 1467 mit Fra Diamante nach Spoleto über, Botticelli folgt ihnen nicht dorthin und sieht seinen Lehrer nicht wieder, der 1469 in der Ferne stirbt. Die Lehrzeit bei diesem kann sich also nur bis 1467 erstreckt haben. Ein zehn- bis zwölfjähriger Knabe muss er bei seinem Eintritt in das Maleratelier gewesen sein, wahrscheinlich jedoch war er nach

den vorausgegangenen erzieherischen Versuchen bereits um mehrere Jahre älter.[1]) Immerhin mag man als ungefähren Zeitpunkt für den Eintritt den Anfang der sechziger Jahre annehmen.

Wie sehen nun die frühesten Arbeiten Botticellis aus? Ist es möglich, sie ohne jeden urkundlichen Beleg über ihre Herkunft aus der grossen Masse unbenannten Malergutes jener Zeit herauszulesen, ohne jeden Anhalt für ihre Entstehungszeit dem Werk des Künstlers einzureihen? Der Versuch ist schwierig, doch wir müssen ihn wagen. Es fehlt nicht an Bildern, die auf unsere Fragen Rede und Antwort stehen werden. Nur muss man sie unverzagt bis auf jede Einzelheit hin prüfen, kein stilistisches Merkmal für zu geringfügig erachten, um daran der Eigenart des Künstlers nachzuspüren und so ein Bild seiner frühesten Thätigkeit zu gewinnen.

Zu diesem Zweck richten wir unser Augenmerk zuerst auf eine Gruppe von Bildern, von denen einige zwar in neuester Zeit vereinzelt für frühe Jugendarbeiten Botticellis erklärt werden, deren Stilcharakter jedoch der geläufigen Vorstellung von des Künstlers Weise so wenig zu entsprechen scheint, dass von anderer Seite lebhafter Widerspruch gegen solche Zuschreibungen erhoben worden ist. Und zwar handelt es sich hierbei um eine Anzahl gegenständlich wie formal sehr ähnlicher Madonnenkompositionen, die sämtlich unverkennbar auf Fra Filippos Vorbild zurückgehen, weswegen sie auch teils diesem selbst, teils unbestimmt seiner Schule zugeteilt werden. Da jedoch, wie gesagt, jeder Nachweis über ihre Entstehungszeit fehlt, und es ein Verkennen freier künstlerischer Entwickelung bedeuten würde, wollten wir in ihnen von Stück zu Stück genau ein stufenweises Fortschreiten ihres Schöpfers fixieren, so werden wir sie zuerst gegenständlich behandeln, vielleicht wird es später gelingen, sie nach gewissen Gesichtspunkten hin annähernd chronologisch zu ordnen.

Wir beginnen mit einer Gruppe von Darstellungen, die sich mit dem Madonnenmotiv beschäftigt, das Fra Filippo in dem jetzt in den Uffizien befindlichen Vierfigurenbild geschaffen.

In der kleinen Bildergalerie des Ospedale degli Innocenti zu Florenz[2]) hängt wenig beachtet unter dem Namen Fra Filippos ein kleineres Madonnenbild[3]). Es erscheint in der That beim ersten Anblick wie ein Werk dieses Künstlers, denn es zeigt fast die gleiche Anordnung der Figuren wie dessen Tafel in den Uffizien und hat auch in der ganzen Ausführung viel von seiner Art[4]). Betrachtet man es jedoch näher, so finden sich unverkennbare Abweichungen von diesem. Zuerst in der Komposition. Während Filippos Bild Maria in einer Landschaft sitzend zeigt, wie sie das von zwei Engeln emporgehaltene Kind anbetet, ist hier die Scene in einen Innenraum verlegt, die Zahl der Personen auf drei beschränkt. Vor einem auf zwei Serpentinsäulen ruhenden Marmor-Bogen, durch den ein Stück des blauen Himmels hereinlugt, sitzt links Maria in Kniestück, gleich dort, auf einem mit bunten Kissen belegten Lehnsessel. Mit beiden Händen fasst sie das Kind, das ihr von einem rechts stehenden Engelknaben emporgereicht wird. Der Kleine blickt innig zur Mutter empor und greift mit beiden Händen in das Brusttuch, um ihr verständlich zu machen, dass sie ihren Mutterpflichten nachkommen und ihm zu trinken geben soll. Während die beiden Personen in enge Wechselbeziehung zu einander treten, blickt der blondhaarige Engelknabe verloren aus dem Bilde heraus. Sein Genosse, der sich auf Filippos Tafel findet, fehlt hier. Mutter und Kind sind dadurch näher gerückt, der pyramidale Aufbau der Gruppe erscheint harmonischer und abgeschlossener als dort.

Mit der Änderung der Komposition ist auch die Auffassung eine andere geworden. Trotz des genrehaften Motivs bleibt Fra Filippos Darstellung ein Ceremonienbild. Mutter und

[1]) Nach Cennini trat der Knabe gewöhnlich zwischen dem 10. und 12 Jahre als Lehrling (discepolo) in die Werkstatt eines Meisters ein, wo er sich, wie der Lehrling eines jeden anderen Handwerks, der niedrigsten Handleistungen zu unterziehen hatte. Er erwarb sich dort die Sicherheit im Zeichnen und die Kenntnisse von Material und Technik.

[2]) Schon Richa vol. VIII, S. 130 erwähnt bei Beschreibung des Spitals und der Kirche diese kleine Kunstsammlang: Viene in questo luogho l'appartimento dello Spedalingho, dove si conservano rare dipinture. Ihre Hauptzierde bildet das bekannte grosse Altarbild des Piero di Cosimo.

[3]) Crowe u. Cavalc. sind die einzigen, welche dieses Bild, und zwar unter den Werken Fra Filippos erwähnen. III, S. 66 u. So.

[4]) Auch in den Massen stimmt es überein.

Kind sind noch durch eine tiefe Kluft von einander geschieden: das irdische Weib betet den göttlichen Sohn an, himmlische Geschöpfe, wie die beiden Engel, vermitteln zwischen beiden. Wie entscheidend auch der Bruch war, den der Frate mit den Bildern in den Uffizien und im Palazzo Pitti den streng kirchlichen Bildungen einer früheren, befangeneren Kunst gegenüber vollzog, so hatte er sich doch nicht mit einem Schlage vollständig von den Banden einer sanktionirten Tradition losmachen können. Dort wird die Göttlichkeit des Kindes durch die Verehrung der Mutter bezeugt, hier dient der Maria in bürgerlichem Kleide mit dem von einer Frucht naschenden Knaben als Folie noch der ganze legendarische Apparat einer Wochenstube und die das Eingreifen einer höheren Macht versinnbildlichende Begegnungsscene zwischen Joachim und Anna. Erst auf dem Bilde in der Münchener Pinakothek gelingt es Filippo auf dem von ihm eingeschlagenen Pfade weiterschreitend den Bruch mit der Ueberlieferung ganz und gar zu vollziehen und eine ähnlich menschlich frei empfundene Scene zu schaffen, wie sie uns auf dem Bilde in den Innocenti begegnet. Die zum Gebet gefalteten Hände der Madonna haben sich geöffnet, um das geliebte Wesen aus den Armen des dienenden Engels zu empfangen und an die Brust zu drücken. Ihre Blicke begegnen sich, aber kein fröhliches, zufriedenes Lächeln erheitert die Gesichter. Ernst und vielbedeutend ist der Ausdruck des Knaben, ein entsagungsvoller Zug umspielt bereits hier den kleinen Mund. Ebenso scheint die Mutter das kommende Leid zu ahnen, das ihr der Sohn einst bereiten soll. In tiefes Sinnen verloren blickt sie auf ihn herab. Dieser schwermütige Ausdruck ist sonst den Madonnen und Christuskindern Fra Filippos vollständig fremd.

Findet sich in der Auffassung bereits ein dem Künstler fremder Zug, so wird der Zweifel an dessen Urheberschaft noch bestärkt bei formaler Betrachtung des Bildes. Es ist allerdings durch eine kürzlich vorgenommene Restauration stark aufgefrischt, doch erlaubt sein Zustand immerhin noch eine eingehende stylistische Analyse.[1])

Was zuerst die Typen anbelangt, so zeigen sie im allgemeinen allerdings grosse Verwandtschaft mit denen Fra Filippos, im einzelnen jedoch finden sich wieder bestimmte von ihnen abweichende Eigentümlichkeiten. Im Gegensatze zu der eiförmigen Kopfbildung, die allen Madonnen des Frate aus dessen späterer Zeit eigen ist, herrscht hier das Bestreben vor, den Kopf breiter zu bilden. Die Stirn ist daher weniger stark herausmodellirt, das Nasenbein nicht so tief eingedrückt, während die Nase selbst eine geradere, regelmässigere Form zeigt. Der Mund hat nicht die durch Verschiebung der Oberlippe für Filippo so charakteristische zugespitzte Form, das Kinn ist weniger gerundet und vorstehend, die Backenknochen sind nicht so scharf betont. Ähnliche Unterschiede finden sich auch beim Kinde. Der Kopf ist nicht mehr so unverhältnismässig lang und dick, sitzt nicht mehr so tief und unbeweglich zwischen den Schultern. Die Bewegung, schon durch das veränderte Motiv geboten, lässt den ganzen Körper elastischer und frischer erscheinen.

Die auffälligste Abweichung von Fra Filippos Weise zeigt jedoch der Engel. Allerdings ist er auf dem Uffizien-Bilde etwas übertrieben individuell gehalten und kann nicht als Allgemeintypus gelten. Aber suchen wir auch unter den anderen von dem Künstler geschaffenen Himmelsbewohnern auf den zahlreichen Verkündigungen, den Madonnendarstellungen, der Krönung Mariae in der Apsis des Domes zu Spoleto, nirgends werden wir einen Kopf von solch holder Anmut, solch feinen, durchgeistigten Zügen finden wie auf der Tafel in den Innocenti. Es ist schlechterdings unmöglich, dass der Frate diesen Engel geschaffen hat. Wer aber sonst kommt als Urheber hier in Betracht? Fra Diamantes Madonnen, Kinder und Engelscharen sehen anders aus, wie ein Blick auf seine Arbeiten in Prato, Spoleto und im Louvre beweisen. Es bleibt niemand anders übrig als Sandro Botticelli. Schon die Bildung des Engels muss zu diesem Schlusse führen. Über dem zarten von hellblonden Locken umrahmten Antlitz liegt bereits der ganze Zauber jenes holdseligen, träumerischen Wesens gebreitet, welches den himmlischen Knaben Sandros eigen ist. Auch der melancholische Zug im Antlitz der Madonna und des Kindes ist bezeichnend für ihn und kommt in so ausgeprägtem Masse keinem anderen zu.

[1]) Die Photographie Alinaris (No. 3128) giebt das Bild noch vor der letzten Restauration.

Die Stärke Botticellis liegt vor allem in einer vollendeten Anmut der Form, einer bestimmten, jedoch weichen Modellierung, einer exakten Zeichnung. Schon hier erscheint, was Linienfluss und plastische Rundung anbelangt, Sandro seinem Lehrer überlegen. Solch weich modellierter, schwellender Kinderkörper, solch sicher gezeichnete, feingeformte Hände lassen sich auf keinem Werke des letzteren nachweisen. Nicht ohne Grund warf Carlo Marsuppini ihm vor, dass er keine wohlgebildeten Hände malen könne[1]). Dagegen findet sich in den Köpfen der Madonna und des Christkindes, in der Behandlung des Nackten, in der Vermeidung eines weiten landschaftlichen Hintergrundes bei Bevorzugung einer einfachen architektonischen Kulisse, sowie in der Gewandung die grösste Übereinstimmung mit anderen Jugendwerken Sandros, besonders mit den weiter unten zu besprechenden Darstellungen der Madonna vor einer Rosenhecke in den Uffizien und im Louvre. Ich zögere daher nicht, das Bild als eine seiner frühesten, noch in der Werkstatt des Lehrers ausgeführten Arbeiten an erster Stelle zu nennen.



Sandro Botticelli.
Maria mit Kind und Engeln. S. Maria Nuova, Florenz.

Bei aller Abhängigkeit Sandros von Fra Filippo kann von einem blossen Nachahmen oder Kopieren doch nicht die Rede sein. Davor bewahrt ihn nicht nur seine bereits hier hervortretende individuelle Auffassungsweise, sondern auch seine scharfe Beobachtungsgabe für die Natur, wobei ihm gewisse Schwächen seines Lehrers in der Zeichnung, besonders bei Wiedergabe der körperlichen Erscheinung, nicht verborgen geblieben sind. Diese zu vermeiden ist er von Anfang an beflissen. Bereits in der oben besprochenen Arbeit tritt das Bestreben nach korrekter Durchführung des einzelnen, wenn auch noch schüchtern, hervor und offenbart sich schon deutlicher in dem leider stark restaurierten Bilde im Museum des Spitals von S. Maria Nuova zu Florenz (Nr. 23). Es führt dort ebenfalls den Namen seines Lehrers und hat als ein eigenhändiges Werk desselben auch bis vor kurzem unbeanstandet gegolten[2]).

In der Mitte sitzt die Madonna auf einem Sessel, dessen Lehne von einem Cherubkopf gebildet wird. Ein fein gefaltetes Häubchen bedeckt den Scheitel und einen Teil der Stirn. Über einem roten, unter dem Busen gegürteten Kleide trägt sie einen dunkelblauen, grüngefütterten Mantel. Mit leicht geneigtem Haupte blickt sie auf das auf ihrem Schosse liegende Kind herab, das, von einem links stehenden rosenbekränzten Engel unterstützt, mit sehnsüchtig geöffneten Ärmchen zu ihr emporstrebt. Der blondlockige Engel blickt dabei mit gespannnter Aufmerksamkeit Maria an, als ob er in seinem dienstbereiten Eifer ihr jeden Wunsch von den Lippen lesen wolle. Zwischen beiden schaut ein braunhaariger Knabe in weissem Chorhemd aus dem Bilde heraus. Rechts steht der jugendliche Johannes. Gesenkten

[1]) Vasari II, S. 618.

[2]) Noch in der fünften Auflage des Cicerone (1884) II, S. 572, wird das Bild nach der Madonna in den Uffizien unter den Werken Fra Filippos aufgeführt. Erst nachdem ich selbständig bereits zur Erkenntnis Botticellis in diesem Werke gelangt war, fand ich die richtige Benennung nachträglich in den »Berichtigungen und Zusätzen« im zweiten Bande, wo es als eine Jugendarbeit Sandros unter Fra Filippos Einfluss bezeichnet wird. Diese Zuschreibung ist in der sechsten Auflage (1893) beibehalten worden.

Hauptes ist er seinem Herrn und Heiland genaht, die Rechte ruht verehrend auf der vom zottigen Felle bedeckten Brust, die Linke umfasst das Rohrkreuz.

Wir finden somit dasselbe Motiv wie auf dem Bilde im Hospital der Innocenti, nur ist die Darstellung um zwei Figuren vermehrt[1]). Wichtig ist die Zuziehung des jugendlichen Johannes in den Kreis. Zwar erscheint er hier noch nicht als der fast gleichaltrige Spielgefährte des Christuskindes wie auf dem Dreifigurenbild des Cinquecento, sondern er ist noch der hagere auf der Grenze zum Jünglingsalter stehende Knabe, den Donatello und die nachfolgende Bildhauerschule von Florenz mit Vorliebe dargestellt haben. Bereits auf Fra Filippos Anbetung des Neugeborenen in Berlin und Florenz erscheint der Knabe im härenen Gewande, eine Umbildung, welche die freiere Ausgestaltung des Madonnenbildes mit sich brachte.

Die Einschiebung dieser vierten Figur ist auch keineswegs ohne Einfluss auf die ganze Komposition geblieben. Während nämlich auf des Frate Tafel in den Uffizien und in noch höherem Masse auf Sandros Bild in den Innocenti die Figuren wie auf einem Flachrelief angeordnet sind, ist hier mit Ausbeutung der Tiefendimension die Gruppe nach dem Hintergrund zu erweitert; während dort der Aufbau der Gruppe unter eine Diagonale fällt, ist hier der Versuch gemacht, von einem Mittelpunkte aus zu konstruieren, die Komposition mehr central zu gestalten. Zu diesem Zwecke wird die Madonna in die Mittelaxe des Bildes gerückt, der Johannes auf der rechten Seite dem Engel auf der linken entsprechend eingesetzt. Allerdings ist ein streng symmetrischer, in sich abgeschlossener Aufbau noch nicht errreicht. Der Schwerpunkt liegt noch allzusehr auf der linken Seite, da die Madonna noch schräg im Bilde sitzt und das Kind nicht, wie es später geschieht, von der Mittelsenkrechten geschnitten wird.

Abgesehen von diesem Fra Filippo fremden Kompositionsschema spricht auch die Ausführung des Bildes gegen ihn. Es dürfte zum mindesten schwierig sein, auf irgend einem seiner Bilder einen so plastisch gerundeten Kinderkörper, so scharf behandelte Köpfe, so richtig gezeichnete Gliedmassen zu finden, wie hier. Dazu kommt die Abweichung in den Typen. Sie besteht wieder besonders in der Bildung der Engel. Diese lockigen, schlanken Knaben haben nichts mehr gemein mit den weisshaarigen drallen Burschen des Frate, sondern sind der Phantasie des Schülers entsprungen. Bis in seine späte Zeit ist Sandro in der Bildung der Engel dem einmal geschaffenen Typus treu geblieben, wie z. B. eine Vergleichung des heiteren, rosenbekränzten Knaben und seiner Nachbaren hier mit den beiden rechts neben der Madonna befindlichen Engeln auf dem grossen Rundbild in den Uffizien (N. 1289) beweist[2]).

Je weiter der Abstand gegenüber den Arbeiten Fra Filippos, desto enger ist die Verwandtschaft hier mit anderen Jugendwerken Botticellis, besonders mit der schon erwähnten Madonna vor dem Rosenhag in den Uffizien. Die Ähnlichkeit im Typus der Maria wird noch durch die übereinstimmende Anordnung des Kopftuches gesteigert, während dem Christusknaben hier wie dort die weit in die Stirn gewachsene Haarschneppe eigen ist. Vollkommen gleich und für Botticellis frühe Periode charakteristisch sind die scharf geränderten Augen, die, mandelförmig geschlitzt, von hervortretenden schweren Lidern halb verdeckt werden, desgleichen die an der Kuppe knollig gebildete Nase mit den scharf betonten Nasenflügeln. Ein weiteres

[1]) Ein Bild ähnlichen Inhaltes erwähnt Borghini in seinem Riposo: Fece (Sandro) molti quadri à più persone, de quali ne ha uno Francesco Trosci (uomo accosto e di gran giudicio e perciò adoperato in molti negozi del gran Duca nostro) in cui è dipinta la Vergine e il bambino in terra, alzato da un agnolo, appresso a cui è San Giovannino e vi è un paese bellissimo.

[2]) Unter den nicht ausgestellten Zeichnungen in den Uffizien befindet sich auf Carta IV, N. 23 ein in Silberstift angelegter, mit dem Pinsel sorgfältig ausgeführter Knabenkopf, den ich wegen der grossen Ähnlichkeit mit dem Johanneskopf unseres Bildes für eine Studie dazu halten möchte. Nur das Gesicht ist ausgeführt, Haare und Heiligenschein sind bloss mit dem Stift angelegt. Auf demselben Blatte, das hier den Namen Gozzoli trägt, befinden sich noch einige kleine verwischte Skizzen, unter denen ein S. Michael auffällt. Der Erzengel steht breitbeinig in Vorderansicht da; die Kugel in der Linken, das Schwert in der Rechten ähnelt er auffällig dem Michael auf Botticellis grosser Madonna mit Heiligen aus S. Barnaba in der Florentiner Akademie. Es ist wohl ein flüchtiger Entwurf zu dieser Figur. Die Zeichenweise ist der späteren Entstehungszeit jenes grossen Altargemäldes entsprechend flotter und freier als bei dem Jünglingskopf. Auf der Rückseite befindet sich ein in schwarzer Kreide ausgeführter weiss gehöhter Knabenkopf, der mit den Zeichnungen der Vorderseite nichts zu thun hat, sondern der Machweise nach auf das Cinquecento weist.

Kennzeichen sind die stark ausgearbeiteten Mundwinkel, die entweder von kräftigen Schatten begrenzt werden oder nach unten hakenförmig verlaufend, kleine Grübchen bilden. Dadurch wird der schwermütige Ausdruck hervorgerufen, der seinen Köpfen eigen ist. Auch die Form der Hände und Füsse und der strammen Beinchen des Kindes, sowie die schmalen, langgezogenen, im Bruch leicht abgerundeten Falten hat diese Arbeit mit anderen seines Pinsels gemein[1]).

Mit der Zuteilung des Bildes an Botticelli ist die Aufgabe, die sich eine stilkritische Betrachtung dem Werke gegenüber stellen muss, noch nicht erledigt. Bis jetzt sind dabei nur zwei Faktoren berücksichtigt worden: Fra Filippo und Sandro Botticelli; es fehlt aber noch ein dritter und wesentlicher, der nicht unbekannt bleiben darf: Andrea del Verrocchio[2]). Nur aus dem Einflusse dieses bedeutenden Meisters auf unseren jugendlichen Künstler lassen sich gewisse Züge in dem besprochenen Bilde erklären, deren Herleitung aus der Werkstatt Lippis allein unverständlich wäre. Schon das Motiv, wie die Madonna das auf ihrem Schosse liegende Kind mit der linken Hand am rechten Beinchen gefasst hält, während die Rechte den Körper stützt, um dem Knaben das Aufstehen zu erleichtern; wie dieser beide Arme sehnsüchtig ausstreckt und, das linke Bein wie in Schrittstellung vorsetzend, mit aller Anstrengung sich zu erheben sucht, ist dasselbe wie auf Verrocchios Bild im Berliner Museum (Nr. 108 A). Ebenso ähneln die Typen der Maria und des Kindes den von Verrocchio und seiner Schule bevorzugten. Die ovale Kopfbildung der Madonna, die hohe gewölbte Stirn, die kurze Nase mit der breiten Kuppe, die hochgeschwungenen kaum angedeuteten Augenbrauen, die scharf umränderten von schweren Lidern halb verdeckten Augen, die scharf gegen den Schlagschatten unterhalb des Auges abgesetzte hellbeleuchtete Fläche der Wange finden sich ganz ähnlich u. a. auf dem Antonio del Pollajuolo zugeschriebenen, jedoch in nächste Nähe Verrocchios gehörigen Madonnenbild in der National Gallery zu London (Nr. 296)[3]). Auch der weite Ausschnitt des Kleides am Halse der Madonna, das direkt unterhalb des Busens von einem Gürtel gehalten, sich in schmalen, röhrenförmigen Falten bricht; das Umschlagen des Mantels am Handgelenk, die buntgestreifte Leibbinde des bambino — alles dies sind zwar nebensächliche, aber dennoch auffällig übereinstimmende Eigentümlichkeiten, die Botticellis Bild mit den Arbeiten Verrocchios und seiner Schule teilt. Ganz besonders ist dies auch bei der Bildung der Engel der Fall. Erscheint nicht der neben der Madonna stehende so ernst dreinschauende Knabe wie ein Bruder des Erzengels Michael auf Verrocchios grossem Tobiasbild in Florenz? Selbst die steife Haltung hat er mit diesem streitbaren Boten des Herrn gemein. Der als Stuhllehne verwendete Cherubkopf erinnert an ähnliche Verzierungen auf den Madonnenreliefs Verrocchios und anderer zeitgenössischer Bildhauer.

Neben der Verwandtschaft mit Andreas Kunstweise ist der Zusammenhang Sandros mit Filippo in dieser Arbeit jedoch ein sehr inniger; beide Meister üben noch einen gleichbedeutenden Einfluss auf den jugendlichen Anfänger aus. Das Verhältnis ändert sich jedoch in der Folgezeit, Botticelli entfernt sich allmählig mehr von der Weise Lippis, schliesst sich enger an Verrocchio an. Beweis hierfür ist die Madonna im Museum zu Neapel (Scuola fiorentina Nr. 32). Die Komposition ist ungefähr die nämliche wie auf der Tafel in den Innocenti, jedoch

[1]) Im codice Magliabechiano folgt als Schluss von fol. 83 b nach den Worten: et nella chiesa delle suore delle Convertite dipinse la tauola dell'altare maggiore che è . . . die Notiz: una tauoletta in santa m^a nuova allato alla porta di mezo. Frey druckt diese Schlussnotiz nicht im Text ab, bespricht sie jedoch im Anhang. Er hält nuova für einen lapsus calami statt novella und den ganzen Passus nur für den unvollendet gelassenen Anfang des darauf folgenden Absatzes: et (in) Santa Maria Nouella dipinse una tauoletta di altare, che è acanto alla porta del mezo, de magi, che vj sono piu persone ritratte al naturale. Bei der kompilatorischen Arbeitsweise des Anonymus ist dies leicht möglich, besonders da er in derselben vita auch den Anfang des Passus über das Bild für die Kapella Bardi in S. Spirito zweimal bringt. Möglich aber auch, dass er wirklich ein Bild Botticellis in S. Maria Nuova erwähnen wollte. Ich lege jedoch für die Bestimmung des Bildes gar keinen Wert auf diese Notiz.

[2]) Ich stimme Bodes und Bayersdorfers Ansichten über Verrocchio in allen wesentlichen Punkten völlig bei und legte das von ersterem gegebene Bild von der künstlerischen Persönlichkeit dieses Meisters meinen Spezialuntersuchnngen zu Grunde.

[3]) Von Crowe u. Cavalcaselle III, S. 153 für ein Jugendwerk des Lorenzo di Credi unter direktem Einfluss Verrocchios gehalten. Derselben Meinung sind Bode, Ital. Bildhauer der Renaissance, S. 122 u. 149, und Jul. Meyer im Text zum Berliner Galeriewerk; vgl. auch Frizzoni, Archivio storico italiano, 1879, S. 251.



Sandro Botticelli

Uffizien, Florenz

MADONNA VOR DEM ROSENHAG

erscheint sie noch abhängiger von Fra Filippos Vorbild als diese. Der zweite, nur als Füllfigur dienende Engel, der dort weggelassen, ist hier wieder eingefügt. Allerdings weicht die Anordnung insofern von der Vorlage ab, als die Gruppierung im Gegensinne gegeben ist: die Madonna sitzt hier auf der rechten Seite, während sie bei Fra Filippo auf der linken sich befindet. Die Scene spielt auch wie dort im Freien. An einer Gartenmauer, über die wir einen Ausblick in eine hügelige, von Cypressen bestandene Landschaft geniessen, sitzt Maria und empfängt das Kind aus den Händen eines links vor ihr stehenden Engels. Zwischen beiden wird noch ein nach oben blickender Knabenkopf sichtbar. Der Fortschritt zu einer centralen Anordnung, der sich durch die Hinzufügung der Johannesfigur in dem Bilde in S. Maria Nuova vollzog, ist hier wieder aufgegeben, das Schulmotiv aus Lippis Werkstatt einfach wiederholt. Beide Bilder sind jedoch stilistisch eng miteinander verwandt und gehören ein und demselben Künstler d. h. Botticelli an. Seinen Namen trägt auch die Tafel an Ort und Stelle, und als ein Werk von ihm wird sie ebenfalls in der neuesten Literatur angeführt [1]).

Die Typen der Madonna und des Kindes, sowie der im Profil gegebene Kopf des links stehenden Engels sind fast die gleichen wie auf dem zuletzt genannten Bilde, nur die Ausführung ist schärfer und härter. Sie ist sogar übertrieben hart, so dass die Formen dadurch etwas Klobiges und Eckiges bekommen haben. Besonders deutlich tritt die an Bronzetechnik erinnernde scharfe Behandlungsweise in den Konturen und der Modellierung des hintersten Engelkopfes sowie in den Locken des vordersten Knaben und in den Armen und Händen des Christkindes hervor. Die letzteren zeigen die Verrocchio eigentümliche kurze Fingerbildung mit dem übertrieben stark geformten Mittelglied.

Nicht nur in der Formgebung, sondern ganz besonders in der Technik ist Botticelli hier von Verrocchio abhängig. Zum erstenmal findet sich die Untermalung in bräunlich grünen Tönen, wodurch die Karnation eine so warme, satte Färbung erhält. Diese Technik ist aber Verrocchio eigentümlich und von dem hellen, durchsichtigen Farbenauftrag Fra Filippos sowie von der zähen, glasigen Malweise der Pollajuoli durchaus verschieden [2]).

Ein Fortschritt gegenüber den früheren Arbeiten Sandros findet sich in der Gewandbehandlung. Der Mantel der Madonna, der Rock des Engels zeigen grosse, von breiten Falten belebte Stoffmassen. Das Kleid der Jungfrau wird nicht mehr von dem Gürtel in schmale, röhrenförmige Falten zusammengepresst sondern fällt frei und glatt herab. Die Architektur im Hintergrund ist mit grosser Sorgfalt behandelt. Die perspektivischen Hülfslinien sind mit peinlicher Genauigkeit im Holze vorgerissen, ein Verfahren, das Botticelli auf den meisten seiner Tafelbilder anwendet. Schon früh zeigt sich hier bei ihm ein ausgeprägtes Verständnis für perspektivische Zeichnung, das später den berühmten Mathematiker Luca Pacioli bewog [3]), ihn neben Filippino Lippi und Domenico Ghirlandajo als ganz besonders in dieser Kunst bewandert zu preisen [4]).

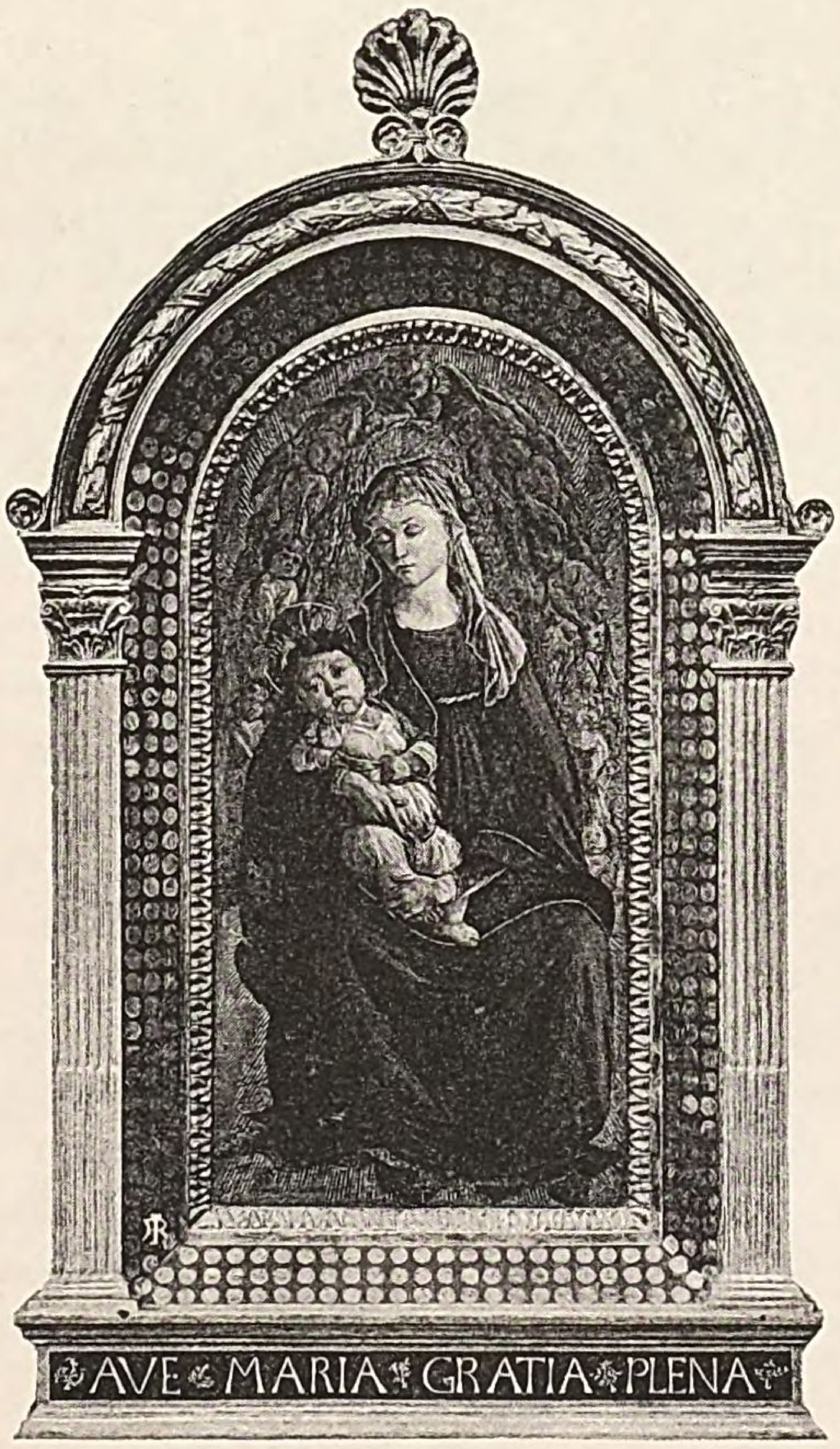
[1]) Cicerone (5. Aufl.) Bd. II, 2, Berichtigungen und Zusätze. Jul. Meyer im Text zum Berliner Galeriewerk.

[2]) Der Firniss hat im Laufe der Zeit eine zähe bräunliche Färbung bekommen, wodurch das Bild zuerst einen befremdlichen Eindruck macht und bei flüchtiger Betrachtung an der Autorschaft Botticellis zweifeln lässt.

[3]) Luca Pacioli, Summa de arithmetica et geometria, Venetiis Mo. CCCCLXLIIIJ XXo. Novemb. Die Stelle abgedruckt bei Schmarsow, Melozzo da Forli, S. 390.

[4]) Ähnlich dem Bilde in Neapel ist die unter Fra Filippos Namen gehende Madonnendarstellung in der National Gallery zu London (N. 589). Maria sitzt zur Rechten unter einem Porticus, durch dessen Bogen der Blick in eine felsige Küstenlandschaft streift. Sie fasst das Kind, welches ihr von dem links stehenden Engel emporgereicht wird. Der zweite Knabe fehlt ebenso wie auf dem Innocenti-Exemplar. Bereits Crowe u. Cavalcaselle III, S. 83, sprechen dieses Stück dem Frate selbst ab und weisen es einem seiner Schüler zu, indem sie den Einfluss Botticellis darin erkennen. Bode (Ital. Bildhauer d. Renaissance, S. 140) dagegen findet hier den Stil des Verrocchio nachgeahmt. Beide Ansichten treffen das richtige. Denn neben der unverkennbaren Abhängigkeit von Filippo und Sandro in der Komposition, dem Typus der Madonna und des Kindes, spricht sich in dem fetten Körper des letzteren, in der Form der Hände, der Schärfe der Konturen und der Behandlung der Landschaft die Weise Verrocchios und seiner Schule aus. Botticelli selbst jedoch kommt als Urheber hier nicht in Betracht. Das Bild steht in den wenig durchgebildeten Körperformen, den Köpfen des Kindes und Engels Fra Filippo noch näher als das Neapler Stück; Zeichnung und Modellierung ist für Sandro nicht bestimmt genug. Auch sind ihm die hellen Gewand-Farben, ein lichtes grünblau und ein helles in rosa übergehendes rot, sowie die Landschaft fremd. Wer der Künstler des ansprechenden Bildes ist, weiss ich nicht; auch er versucht, zwischen Fra Filippo und Verrocchio zu vermitteln.

Weniger deutlich im Gegenständlichen wie bei den besprochenen Werken ist die Abhängigkeit Sandros von Fra Filippo in einer zweiten Gruppe von Bildern, die ebenfalls seiner frühesten Zeit angehören. Sie behandeln das Motiv der mit dem Kinde beschäftigten Madonna allein ohne das vermittelnde Element der dienenden Engel[1]). In der Darstellung herrscht mehr Abwechslung wie dort, aber allen ist ein Zug gemeinsam: die Innigkeit in dem Zusammenleben von Mutter und Kind. Auch hier hatte Fra Filippo, wie wir wissen, vorgearbeitet. Sein 1452 für Bartolomeo Bartolini geschaffenes Rundbild konnte als erstes Beispiel einer solch rein menschlichen Auffassung des Marienbildes in der Florentiner Malerei betrachtet werden, und es ist nur zu erklärlich, wenn Botticelli es sich für eigene Schöpfungen zum Muster nahm. Allerdings gelingt es ihm zuerst noch nicht ganz, den rechten Ton zu finden, seiner Darstellung klebt noch etwas von dem Feierlich-Rituellen des früheren Devotionsbildes an, erst allmählich sprengt die überquellende Empfindung die hemmende Fessel, schafft sich in reiner Formensprache beredten Ausdruck.



Sandro Botticelli.
Madonna in den Wolken. Uffizien, Florenz.

Am klarsten lässt sich der Übergang vom Andachts- zum Stimmungsbild beobachten in einer kleinen Tafel seiner Hand in den Uffizien, die wir zum Unterschiede von ähnlichen Darstellungen die Madonna in den Wolken nennen wollen (Nr. 33). Denn nicht auf Erden wandelnd erscheint hier Maria, sondern droben auf Wolken thronend, von einer Cherubglorie umrahmt, weist sie den segnenden Sohn der gläubigen Menge. Dennoch ist jeder Prunk einer Himmelskönigin ihr fremd, auch in höheren Sphären will sie nichts anderes sein als die einfache, bescheidene, sorgsame Mutter. Der Knabe sitzt auf ihrem Knie, liebevoll neigt sie das Haupt zu ihm herab. Sie erscheint hier zum ersten Mal in ganzer Figur, die dem Beschauer in voller Vorderansicht zugewendet ist; ihre Kleidung ist einfach.

Bisher galt das Bild im Katalog der Uffizien für eine Arbeit aus der Schule Botticellis, bei der neuen Aufstellung ist es unbenannt geblieben[2]). Dem entgegen führt es jedoch der Cicerone[3]) mit vollem Recht als eigenhändiges Jugendwerk des Meisters auf. Es hängt stilistisch eng zusammen mit den Bildern in den Innocenti und in S. Maria Nuova und lässt den jugendlichen Künstler noch ganz in den Bahnen seines ersten Lehrers erkennen. Der Kopf der Maria hat die nämliche etwas gestreckte Form wie dort; der Christusknabe ist etwas älter gebildet, hat aber denselben dicken, runden Schädel mit den kurz gelockten, in die Stirn gewachsenen Haaren und der breiten Stumpfnase. Die weit geöffneten runden Augen blicken ernst und durchdringend den Beschauer an und geben dem Gesichte etwas Altkluges, was nicht

[1]) Vermutungsweise von Bode a. a. O. dem Botticelli zugeschrieben wird ein aus der Sammlung Barker stammendes Madonnenbild bei Mr. E. P. Boyce in London. In einem architektonisch behandelten Innenraum sitzt Maria in Vorderansicht in Kniestück, das segnende Kind auf dem Schoss, von zwei Engeln verehrt. Auch hier möchte ich nicht an Sandro denken. Auf ihn deutet kein charakteristischer Zug. Es herrscht vielmehr eine ganz eigenartige Mischung von Pollajuolos, Verrocchios und Fra Filippos Stil vor, wie ich sie auf keinem zweiten Bilde gesehen zu haben mich erinnere. Ein von Bode in gleichem Zusammenhang erwähntes Madonnenbild in der Galerie zu Marseille (Nr. 304) kenne ich leider nicht, ebensowenig eine auf der Exposition régionale des beaux arts 1861 in der nämlichen Stadt unter N. 1211 als Werk Sandros ausgestellt gewesene lebensgrosse sitzende Madonna mit dem Kinde. Vgl. Gazette des beaux arts, Bd. XI, S. 436.

[2]) Mit mehr Recht wird das sehr schwache kleine Bild einer stehenden Madonna mit dem Kinde von einem geringen Nachahmer Botticellis ebenda, N. 36, das früher Botticelli selbst zugeschrieben wurde, jetzt als unbekannt aufgeführt.

[3]) 6. Aufl. III, 569.

recht zu der echt kindlichen Unbeholfenheit passt, mit der sich der feiste, in ein enges Kittelchen gezwängte Bursche auf dem Knie der Mutter zu halten sucht. Einen ähnlichen Typus wie er zeigen die zahlreichen Cherubim im Hintergrund, soweit sie nicht durch Übermalung entstellt sind[1]). Es ist ein fein empfundenes, sorgsam ausgeführtes Stück, das in der schlichten Auffassung der von einer Engelglorie umgebenen Madonnengruppe am meisten an zeitgenössische Reliefs wie die »Madonna del latte« des Antonio Rossellino erinnert.

Eine Verschmelzung dieses und des früher kennen gelernten Motives zeigt uns ein kleines Altärchen im Louvre (Nr. 222). Dort Schule Fra Filippos genannt, steht es jedoch stilistisch im engsten Zusammenhang mit dem eben erwähnten Jugendwerk Botticellis und ist ebenfalls eine frühe Arbeit seiner Hand[2]). Maria hockt im Vordergrund ganz von vorne gesehen am Boden und reicht dem auf ihrem rechten Beine sitzenden Kind einen Granatapfel. Hinter ihr stehen fünf Engel, drei zur linken, zwei zur rechten; nicht pausbackige Kindergesichter wie auf der Madonna in den Wolken, sondern jünglinghafte Gestalten gleich denen in S. Maria Nuova. Der zu äusserst links in rotem Gewand trägt Rosen im Schosse und blickt auf das Christuskind herab, sein Nachbar schlingt den Arm um seine Hüfte und beugt sich nach vorn. Daneben ein anderer in ziegelrotem Kleid mit gelben Lichtern, nur bis zur Brust sichtbar, auch er hat den Blick gesenkt. Ihnen entsprechen auf der anderen Seite zwei Knaben, beide in Verehrung des göttlichen Kindes versunken, der eine mit einem Lilienzweig. Den Hintergrund bildet ein dunkler Teppich, der ebenso wie die Gestalten in der Farbe stark nachgedunkelt und mitgenommen ist.

Der lange Oberkörper der Maria, ihre etwas verunglückte halb knieende halb hockende Stellung verraten noch den Anfänger. In koloristischer Beziehung dagegen hält sich das Bild auf der Höhe der übrigen. Halbtöne wie lila, graublau, rosa sind in den Gewändern vorherrschend und vereinigen sich mit dem leuchtenden gelb bräunlichen Inkarnat zu einem wohl abgestimmten Ganzen. Interessant ist die Darstellung hauptsächlich deshalb, weil sie das später von Sandro in seinen Rundbildern angewandte Kompositionschema der Madonna im Kreise verehrender Engel in seiner Entstehung zeigt.

So innig auch der Verkehr zwischen der Gottesmutter und ihrem Sohne hier von Sandro geschildert wird, die, wenn auch als stumme Zuschauer anwesenden Engel beeinträchtigen doch den privaten Charakter der Scene. Auf der Madonna vor dem Rosenhag in den Uffizien (Nr. 1303) fehlt jeder Zuschauer. Maria hat sich mit dem Kinde allein in einer versteckten, säulengetragenen Nische des Gartens auf steinerner Bank niedergelassen. Ihre Linke stützt den auf ihrem Knie sitzenden Knaben, mit der Rechten reicht sie ihm einen Granatapfel, dessen Kerne er zum Munde führt. Draussen spannt sich der blaue mit weissen Flockwölkchen überzogene Himmel, rote Rosen blühen im Garten zwischen dunkelgrünem Gesträuch: Alles atmet Luft und Sonnenschein. Der volle Friede stiller Glückseligkeit ist über diese einfache Gruppe gebreitet. Kein Zeichen überirdischer Macht stört den Eindruck reiner Menschlichkeit. Würde nicht der Nimbus[3]) an die Gottheit beider Wesen gemahnen, man glaubte eine traute Familienscene zwischen einer zärtlichen Mutter und ihrem geliebten Kinde zu erlauschen.

Auch hier geht Sandro ähnlich wie auf dem Bilde im Hospital der Innocenti in der Auffassung über Fra Filippo hinaus, bildet den von jenem auf dem Rundbilde im Pitti geschaffenen Vorwurf auf eigene, freiere Weise um. Zwar behält er das Motiv bei, wie die Mutter dem Kinde einen Granatapfel reicht, aber sie blickt nicht mehr so zerstreut aus dem Bilde heraus wie dort, ihr ganzes Sinnen ist vielmehr auf den Knaben auf ihrem Schosse gerichtet, der seinerseits wieder liebevoll zu ihr emporschaut. Beide leben nur für sich im innigen Gedankenaustausch.

Die Zeichnung ist sicher, die Modellierung weich, jedoch bestimmt, ohne in Härten zu verfallen wie auf dem Bilde in Neapel. Besonders sind auch hier wieder die Hände und Füsse

[1]) Ebenso sind die Köpfe der Madonna und des Kindes in den oberen Partien stark mitgenommen.

[2]) Auch Bode, Ital. Bildhauer, S. 140, denkt an Botticelli.

[3]) Derselbe ist hier ganz bescheiden angedeutet und zeigt beim Christusknaben das rote Kreuz im goldenen Reifen ähnlich wie auf den Bildern in den Innocenti, S. Maria Nuova und im Korridor der Uffizien. Auf der Tafel in Neapel besteht der Heiligenschein in einer punktierten Goldplatte ohne Kreuz. Auf den späteren Bildern Sandros fehlt das rote Kreuz regelmässig, und an seine Stelle treten goldene Strahlenbüschel.

mit grosser Sorgfalt ausgeführt und zeigen die Botticelli in seiner Jugendzeit eigentümlichen kurzen, breiten Formen im Gegensatz zu den langgestreckten, schmalen seiner späteren Zeit. Gleich sorgfältig durchgeführt ist die Gewandung. Der dunkelblaue, grün gefütterte Mantel, das rote unter dem Busen gegürtete Samtkleid, der durchsichtige Gazeschleier der Madonna sind stofflich ebenso gut wiedergegeben wie das feine mit zartem Goldrand verzierte Hemdchen des Kindes, dessen angespannte Falten die Körperfülle des strammen Burschen deutlich verraten. Was aber das Bild ausserdem noch vor den übrigen Jugendwerken auszeichnet, ist die malerische Behandlung, die einen ganz besonders satten Pinsel zeigt. Das Incarnat hat einen gelbbraunen, fast goldigen Ton, der in den Lichtern zu einem hellen Gelb sich steigert, während er in den Schatten stark ins Grünliche spielt. Diese tiefe warme Färbung, die sich in gleicher Weise auch in den Gewändern, in den Marmorsorten der Säulen und des Fussbodens, dem tiefen Grün der Bäume und Sträucher des Hintergrundes findet, ist (wie wir bereits bei dem Bilde in Neapel erwähnten) erreicht durch eine Untermalung in grünlich braunen Tönen, ein Verfahren, das in gleicher Weise auf Verrocchios Taufe Christi und der Madonna in Berlin in den unvollendeten Teilen zu Tage tritt.

In jeder Beziehung, was Auffassung, Formengebung und Technik anbelangt, giebt sich Sandro hier als ein hochbegabter Künstler zu erkennen, der die Kunstweise Fra Filippos mit derjenigen Andrea del Verrocchios verschmelzend, zu der Ausbildung eines eigenen Stiles durchdringt. Während Ernst Förster[1]) des Lobes voll ist über dieses Bild und der Cicerone es als eine der frühesten Leistungen Botticellis aufführt[2]), erkennt Morelli darin nur eines jener im Atelier Botticellis oder von einem seiner minder glücklichen Nachahmer geschaffenen »Zwitterwerke«. Und zwar spricht er es deshalb Sandro selbst ab, weil »weder die Form der Hand noch die des Ohres die des Meisters sind, auch der Leib des Kindes viel zu schwach in der Modellierung ist, der Ausdruck und die Bewegung der Madonna und des Kindes viel zu wenig beseelt ist«[3]). Wie aber ist die Form der Hand und des Ohres bei Botticelli beschaffen? Morelli giebt zwei Grundformen von Händen, von denen die rechte der schreibenden Madonna auf dem sogenannten Rundbilde des »Magnificat« in den Uffizien angehört, die linke sich fast übereinstimmend bei dem Engel auf dem Rundbilde in Turin[4]), dem Augustin auf der Krönung Mariae in der Florentiner Akademie u. a. m. findet. Nun aber ist die Krönung Mariae, wie wir sehen werden, nicht vor dem hl. Augustin in Ognissanti von 1480, das Rundbild des »Magnificat« und ganz besonders das Rundbild in Turin auch nicht früher, wahrscheinlich sogar erst um die Mitte der achtziger Jahre entstanden, mithin zu einer Zeit, wo Sandro bereits ein fertiger Meister war und auf der Höhe seines Schaffens stand. Ebenso kann der sogenannte Pico della Mirandola in den Uffizien (No. 1154), da dies ein Porträt des Piero di Lorenzo de Medici ist)[5], erst Anfang der neunziger Jahre gemalt sein: mithin gehören dessen ganz übermalte Hände, die Morelli als Beispiel für Hände auf Bildnissen Botticellis anführt, seiner allerspätesten Zeit an. Die Madonna vor dem Rosenhag ist aber ein Werk aus seiner Jugendzeit. Sandro zeigt sich hier erst in seinen Anfängen, als ein Werdender. Heisst es nicht die Eigenart eines frei sich entwickelnden Künstlers verkennen, wenn man glaubt, ein solcher male sein ganzes Leben lang Hände und Ohren nach ein und demselben Modell, und wenn man zum Ausgangspunkte für die Beurteilung seiner Jugendwerke Schöpfungen aus seiner reifsten Zeit nimmt und alles, was mit diesen stilistisch nicht genau übereinstimmt, ihm rundweg abspricht? Wer sollte überhaupt die Madonna vor dem Rosenhag gemalt haben? Bei einem Anfänger, der Sandro damals war, als er diese und ähnliche Arbeiten schuf, kann von Atelierarbeit in dem Sinne, dass Schüler nach seinen Vorlagen das Bild ausführten, oder von fremder Nachahmung nach seinem Vorbilde überhaupt nicht die Rede sein. Atelierarbeit pflegt sich erst einzustellen bei einem vielbegehrten Meister, der alle an ihn ergehenden Aufträge nicht selbst ausführen kann, und nachgeahmt wird erst ein

[1]) Geschichte der italienischen Kunst, II, S. 303.
[2]) 6. Aufl. III, S. 569.
[3]) Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, S. 107.
[4]) Allerdings von Morelli trotzdem für ein Schulbild gehalten.
[5]) Siehe darüber weiter unten.

anerkannter, von Mit- und Nachwelt gefeierter Künstler, nicht aber ein unbekannter Anfänger. Gerade die Arbeiten aus der Werkstatt Botticellis und seiner Nachahmer, deren Morelli selbst eine genügende Anzahl aufführt, sind ein Beweis dafür. Sie zeigen durchgängig den etwas manierirten Stil seiner Spätzeit, den späten Madonnentypus mit der »stumpfen Nase, den aufgetriebenen Nüstern, die plebejische Hand mit den knochigen Fingern und den viereckigen schwarz umrissenen Nägeln.«

Eine verwandte Darstellung einer sitzenden Madonna in einer Nische in halber Lebensgrösse befand sich in neuester Zeit im Kunsthandel in London. Sie stammt aus der Sammlung Salting. Fra Filippo daselbst zugeschrieben, ist sie ein frühes Jugendwerk Botticellis[1]).

Ungefähr gleichzeitig mit der Madonna vor dem Rosenhag oder nur um ein geringes später scheint die Madonna mit dem Kinde in der Galerie Corsini zu Florenz entstanden zu sein. Das Bild stammt aus einer der Villen der Familie und ist 1870 nach vorausgegangener Restauration in der Galerie aufgestellt worden. Daselbst wird es Filippino Lippi zugeschrieben, gehört jedoch, wie schon der Cicerone richtig erkannt hat[2]), nicht diesem Künstler, sondern seinem Lehrer Sandro Botticelli an. Es bedarf nur einer Vergleichung mit dem daneben hängenden aus der Frühzeit Filippinos stammenden Rundbilde der Madonna mit Engeln oder den Tafeln in S. Spirito und der Badia zu Florenz, um die charakteristischen Unterschiede zwischen den eigenhändigen Jugendwerken Filippinos und unserem Madonnenbilde zu erkennen, das, wenn von ihm, doch nur seiner frühesten, noch ganz von Botticelli beeinflussten Zeit angehören könnte. Der Kopf der Madonna ist bei Filippino dreieckiger d. h. oben breiter, der Mund grösser, die Unterlippe schmäler und nicht so fleischig gebildet, die Augenbrauen sind nicht so geschwungen aber stärker gezeichnet, das Kinn tritt weniger hervor. Der Kopf des Kindes ist bei ihm kleiner und zarter, die Körperformen gestreckter und schlanker; auch die langen geraden Falten auf unserem Bilde weichen vollständig von den geschwungenen und gebrochenen Filippinos ab. Dagegen stimmen alle Merkmale mit Botticellis früher Art überein und lassen ihn als Urheber erkennen.

Auch hier beschränkt sich die Komposition auf zwei Figuren. Die Madonna, in karminrotem Kleid und tief olivfarbenem Mantel, sitzt in Vorderansicht in Kniestück vor einer von Pfeilern und Säulen getragenen Halle, von der man die Aussicht in eine nur flüchtig angelegte Berglandschaft geniesst. Sie hält mit beiden Händen das halbnackte, nur mit einem lila Röckchen bekleidete Kind, das stehend den linken Arm auf ihre Schulter aufstützt und eng sich anschmiegend zu ihr emporblickt. Diese Darstellung hat ihre Vorlage weniger unter den Werken Fra Filippos, sondern geht auf die Reliefs zeitgenössischer Bildhauer, besonders des Andrea del Verrocchio zurück. Die Madonna in Halbfigur mit dem vor ihr stehenden Kinde zeigen in ähnlicher, wenn auch nicht so enger Gruppierung Verrocchios Terracottarelief im Museum von S. Maria Nuova und das Marmorrelief im Bargello, sowie die Bilder seiner Schule in Berlin und Frankfurt a. Main. Am nächsten steht unserer Tafel in der intimen Auffassung des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind das Botticellis früher Kunstweise verwandte anmutige kleine Madonnenbild im ersten Korridor der Uffizien (Nr. 76).

Die Gründe, die für eine ungefähr gleichzeitige Entstehung des Bildes in der Galerie Corsini und der Madonna vor dem Rosenhag sprechen, liegen in der übereinstimmenden Anordnung der Gruppe vor einer säulengetragenen Halle als Hintergrund, in der Bildung des Kindes, besonders des Kopfes, der Form der Hände und der Gewandbehandlung. Der Typus der Madonna dagegen weicht von dem bisher kennen gelernten etwas ab und zeigt bereits die Ansätze zu jenem Schönheitsideal, das erst später das herrschende wird und es auch während der ganzen späten Zeit unseres Künstlers bleibt. Ob die Anwendung von Goldlichtern im Haare der Maria, eine Eigentümlichkeit Sandros, die sich so früh auf keinem anderen Werke bisher fand, ursprünglich oder nur die Zuthat des Restaurators ist, konnte ich nicht entscheiden. Es

[1]) Nach einer Mitteilung des Herrn Direktor Bode.
[2]) III, S. 569.

erscheint in der That merkwürdig, dass Botticelli, obschon direkt aus der Goldschmiedswerkstätte kommend, in seinen frühesten Jugendarbeiten nirgends Schmuckgegenstände oder reichverzierte Gewandsäume anwendet, sondern seine Madonnen in einfache dunkle Gewänder kleidet, die er nur selten mit einem feinen Goldstreifen verbrämt. Und doch sah er in dem Atelier zu Prato, wie Fra Diamante mit grösster Sorgfalt auf Wand- und Tafelgemälden schmückende Zierrate aller Art anbrachte. Allerdings zeigen die eigenhändigen Bilder Fra Filippos aus seiner späten Zeit auch wenig dergleichen, und seinem Beispiel wird sich Sandro wohl angeschlossen haben, um später desto grösseres Gewicht auf solche Nebendinge zu legen. Doch dies hat seinen Grund darin, dass er von neuem in die Werkstatt eines Goldschmiedes eintrat.

Noch einen Schritt weiter auf der eingeschlagenen Bahn zu einer intimen Auffassung des Marienbildes thut Sandro mit der Madonna und Johannes im Louvre (N. 184)[1]. Stellte er zwar auf den beiden zuletzt genannten Gemälden Maria schon allein mit dem spielenden, zu ihr emporstrebenden Knaben dar, so hielt sie sich doch immerhin in einer gewissen, respektvollen Entfernung von dem Kinde, mit einer liebevollen Scheu behandelt sie das anvertraute Gut. Auf der Darstellung im Louvre ist endlich jede trennende Schranke gefallen. Mutter und Kind sind eins. Maria küsst den Jesusknaben. Zu diesem weihevollen Moment reinsten Mutterglückes hat sich als erlaubter Zuschauer der Johannesknabe eingefunden, er, der berufen ist, später auf der dornenvollen Bahn seinem Herrn und Heiland voranzugehen. Im schattigen Garten vor einer Rosenhecke findet er das Paar. Maria hat das fein gebundene Gebetbuch, in dem sie gelesen, samt dem Schleiertuch vor sich auf ein verziertes Postament gelegt, um die Hände für das Kind frei zu haben, das, im Hemdchen auf ihren Knieen stehend, die Arme um ihren Nacken schlingt. Anmutsvoll neigt sie dabei das feine schmale Profil[2] auf das runde zu ihr emporgewandte Kindergesicht hernieder. Johannes ist von links genaht. Sein langes blondes Haar fällt in dichten Strähnen auf das Fellgewand herab, über das ein roter Mantel geworfen ist. Er kreuzt die Arme über der Brust, in der Linken hält er den Rohrstab.

Sandro hat die hier geschaffene Komposition später noch mehrmals selbst wiederholt und von Schülern wiederholen lassen; wir werden Gelegenheit haben, im Verlauf der Abhandlung noch darauf zurückzukommen. An Tiefe der Auffassung, Sorgsamkeit der Zeichnung und malerischen Qualitäten steht das Gemälde ganz besonders hoch. Es verdient neben der Madonna vor dem Rosenhag in den Uffizien nicht nur als bedeutendste Arbeit der frühesten Schaffenszeit unseres Künstlers genannt zu werden, sondern ist eine der rein empfundensten, bestdurchgeführten Schöpfungen seiner Hand überhaupt.

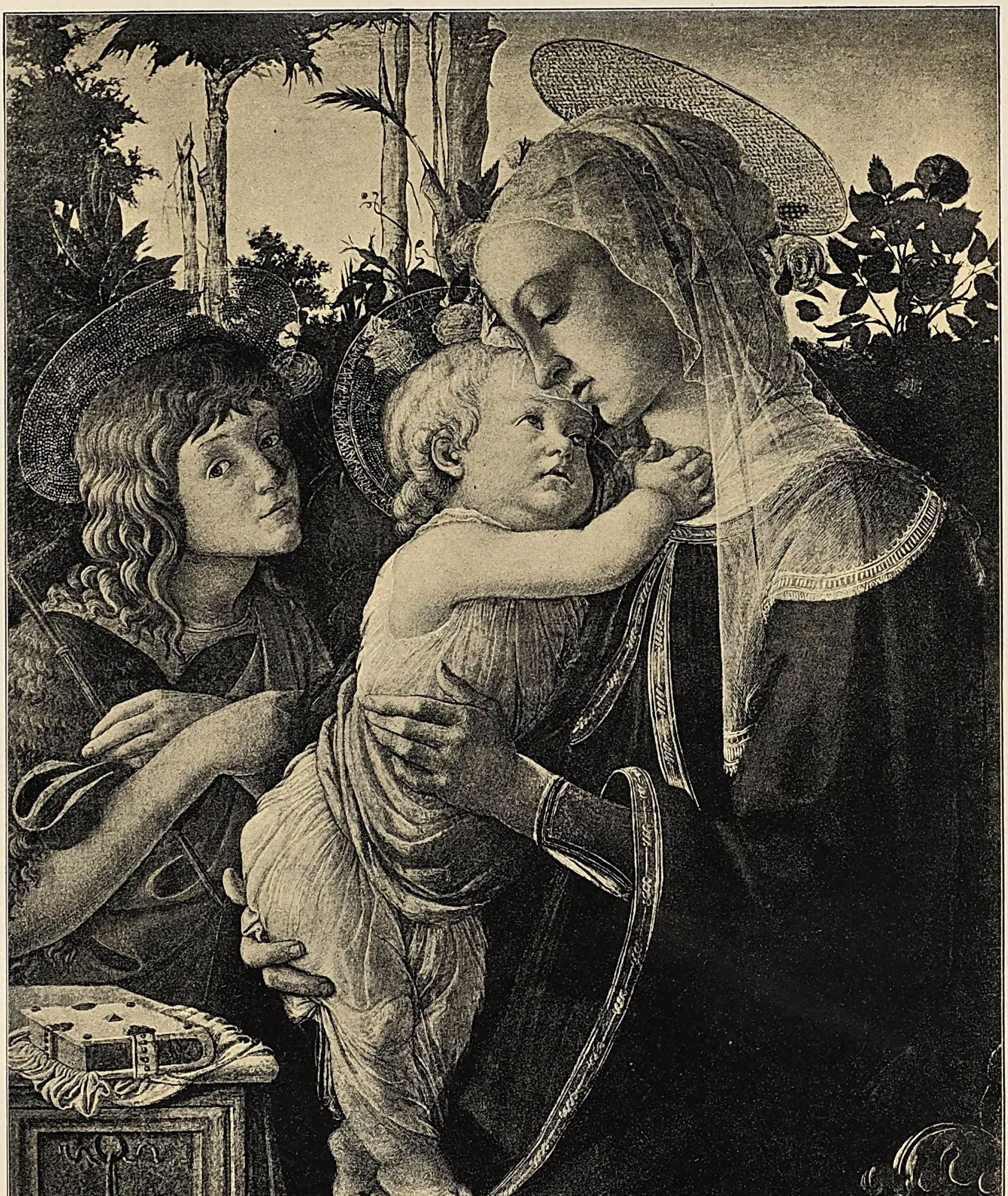
Von einem zwischen Fra Filippo und Botticelli stehenden Künstler rührt eine ähnliche Darstellung in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly her. Maria in Kniestück, das segnende Kind auf dem Schosse, sitzt vor einer Rosenhecke an einer Steinbrüstung. Neben ihr steht ein Engel mit einem Blumenkorb, dem sie einige Rosen entnimmt. Waagen, der das Bild noch im Orleans House in Twickenham sah, hielt es für ein frühes Werk Botticellis unter Einfluss Fra Filippos[3]. Dieser Ansicht kann ich nicht beistimmen, für Sandro selbst dünkt es mich viel zu schwach[4].

[1] Crowe u. Cavalc. III, S. 175, finden das Bild im Stile der Schule Fra Filippos, doch mit Anklang an Botticellis koloristische Manier. Im Katalog des Louvre gilt es mit Recht für ein Werk Botticellis.

[2] Einen der Maria verwandten Typus zeigt das Blatt N. 48 der Collection His de la Salle in der Zeichnungssammlung des Louvre. Die sorgsam auf rosa grundiertem Papier in Feder und Bister ausgeführte Zeichnung wird daselbst Botticelli zugeschrieben und gilt für eines der kostbarsten Blätter der Sammlung. Doch Technik und Stil sind Sandro fremd und auch für keinen seiner unmittelbaren Zeitgenossen, Filippino Lippi besonders, an den der Verfasser des Katalogs nebenbei denkt, passend. Die Echtheit des Blattes erscheint mir überhaupt fraglich.

[3] Treasures of art in Great Britain, Suppl. IV, S. 260. Für die Autorschaft Botticellis treten ferner ein G. Lafenestre in Maîtres anciens, Paris 1882, S. 165 ff. und Rio, L'art chretien II, S. 479.

[4] An dieser Stelle seien noch zwei gegenständlich verwandte Botticelli zugeschriebene Darstellungen erwähnt, die ich aus eigner Anschauung nicht kenne. Die eine ist das von Bode (Italienische Bildhauer, S. 140) als Jugendwerk unseres Künstlers vermutungsweise in Anspruch genommene Bild beim Marchese Panciatichi in Florenz. In der Kunstchronik Bd. IX, S. 427 wird es als eine Arbeit Fra Filippos von anderer Seite folgendermassen beschrieben: Kniestück einer Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Weintrauben auf einer Schale darreicht. Hat viele Verwandtschaft mit dem schönen Bilde



Sandro Botticelli Louvre, Paris

MADONNA MIT JOHANNES

Nach der hier versuchten Zusammenstellung einer Reihe von Madonnenbildern, die sich aus stilistischen Gründen als Werke Botticellis und zwar wegen ihrer Abhängigkeit in Komposition und Formengebung von Fra Filippos Vorbild als früheste Jugendwerke erwiesen, erübrigt es nun, das Resultat aus dem vorliegenden Material zu ziehen, d. h. zu versuchen, uns von der Eigenart des Künstlers in dieser frühesten Periode seines Schaffens eine bestimmte Vorstellung zu bilden und uns über sein Verhältnis zu Fra Fillippo einerseits, Andrea del Verrocchio andererseits klar zu werden.

Als Sandro Botticelli im Beginn der sechziger Jahre etwa aus der Goldschmiedswerkstätte in das Atelier Fra Filippos zu Prato übertrat, war die Ausmalung des Chores in der dortigen Kathedrale noch nicht vollendet. Wie sich einst Filippo als Klosterschüler von S. Maria del Carmine auf den Gerüsten des Masolino und Masaccio in der Brancaccikapelle herumgetrieben und ihnen dabei die Technik der Freskomalerei abgesehen haben soll, so wird auch der jugendliche Sandro im Chor der Kathedrale zu Prato manches gelernt haben, was ihm später bei seinen Arbeiten in Ognissanti, in der sixtinischen Kapelle und anderwärts zugute kam. Eine Teilnahme seinerseits jedoch an der Ausführung dieser Malereien wird sich, wenn eine solche überhaupt stattgefunden hat, sicherlich nur auf untergeordnete Hilfsleistungen beschränkt haben, denn weder ist uns etwas von seiner Mitarbeit überliefert, noch lässt sich vor allem eine solche an den Werken selbst nachweisen. Wie entscheidend auch der Eindruck gewesen sein mag, den die reifsten Schöpfungen Filippos auf das empfängliche Gemüt Botticellis ausübten, so waren sie doch ihrer ganzen Beschaffenheit nach für den Augenblick nicht geeignet, den Ausgangspunkt für dessen erste selbständige Arbeiten zu bilden. Vielmehr lag es in der Natur der Sache, dass die in jener Zeit entstandenen Tafelbilder des Frate die Vorlage dazu abgaben. Und zwar sind es unter diesen wieder die beiden Hauptstücke, die jetzt in den Uffizien befindliche Tafel mit der Madonna, welche das von Engeln gehaltene Kind anbetet, und das Rundbild für Bartolommeo Bartolini, jetzt im Pitti. Auf erstere gehen die Bilder Botticellis in dem Hospital der Innocenti, im Museum von S. Maria Nuova und in der Galerie zu Neapel zurück, letzteres ist als Ausgangspunkt für die Madonna vor dem Rosenhag in den Uffizien und verwandte Darstellungen zu betrachten.

In dem Bilde im Hospital der Innocenti ist die Abhängigkeit Botticellis von Fra Filippo noch eine vollständige, sein Einfluss waltet in Komposition und Formegebung ungetrübt vor. Sandros Eigenart verrät sich nur einesteils in einer freieren, innigeren Auffassung des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind und damit zusammenhängend in der Betonung des seelischen Ausdruckes bei beiden, anderenteils in der Bildung des Engels und dem Streben nach sicherer Zeichnung und plastischer Rundung der Formen. Desgleichen zeigt sich in der Madonna in Wolken und in dem kleinen Stücke im Louvre eine enge Beziehung zu Filippos Kunstweise. Diese drei Bilder erweisen sich allen stilistischen Merkmalen nach als ganz frühe Arbeiten Botticellis und sind wegen ihrer unbedingten Anlehnung an Fra Filippo wahrscheinlich noch unter dessen persönlicher Aufsicht im Atelier zu Prato selbst entstanden.

In der Tafel im Museum von S. Maria Nuova dagegen sind bereits deutlich zwei Strömungen bemerkbar. Die eine, die alte, kommt von Fra Filippo, die andere, die neue, von Andrea del Verrocchio her. Ersterem schafft Sandro noch die Grundformen für den Typus der Madonna und des Kindes nach, an letzteren gemahnen neben der Durchbildung der Gesichtsteile vermittelst scharfer Betonung der Licht- und Schattenpartien und einer bestimmten, etwas harten Führung der Konturen der Typus der Engel und ursprünglich auch das Kolorit. Dieses Übernehmen gewisser Eigentümlichkeiten Verrocchios artet fast in Nachahmung aus auf dem Bilde im Museum zu Neapel. Die Komposition allerdings ist noch die in der Werkstatt Fra Filippos erlernte, die Ausführung dagegen zeigt unbedingte Abhängigkeit von der Weise Verrocchios.

ähnlichen Gegenstandes in der kleinen Galerie von S. Maria Nuova, übertrifft es jedoch an Innigkeit der Empfindung. — Das andere befindet sich im Besitz des Fürsten Mario Chigi in Rom und ist nach Morellis Ansicht (Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 106) eine ganz vorzügliche Arbeit Botticellis. Es stellt Maria mit dem Kinde dar, dem ein Engel einen Büschel Kornähren bringt.

Eine Abklärung nach beiden Seiten, eine Verschmelzung beider Einflüsse mit der zum Durchbruch gelangenden eigenen Individualität zeigt Botticelli auf der Madonna vor dem Rosenhage. Der rein menschliche Ton, welcher in dem Verkehr der Madonna mit dem Kinde und in dem Motiv des Überreichens und Empfangens des Granatapfels erklingt, war bereits auf dem Rundbilde Fra Filippos angeschlagen. Sandro nimmt jedoch der dort gegebenen Darstellung jeglichen historisch-legendarischen Zusatz, wandelt sie zu einer einfachen Genrescene um. Ganz intim gestaltet sich das Verhältnis zwischen Mutter und Kind dann endlich auf dem ähnlichen Bilde im Louvre. Der Kopf der Madonna zeigt eine Vermischung von Fra Filippos und Verrocchios Art, aus der sich mit Betonung eines schwermütigen, resignierten Ausdruckes um Mund und Augen schon hier der Botticelli später eigentümliche Typus entwickelt. In Zeichnung und Modellierung macht er sich das von Verrocchio erlernte zu Nutzen, vermeidet jedoch dessen harte Behandlungsweise nachzuahmen. Auch in der malerischen Technik folgte er diesem Vorbild und erreicht durch eine Untermalung in tiefen, grünlichbraunen Tönen eine warme satte Färbung. Die nämliche von Fra Filippos Art abweichende Behandlung findet sich in dem kleinen Madonnenbilde in der Galerie Corsini, das sich auch in der Formengebung als zu den beiden anderen gehörig erweist.

Wie hat man sich diese Stilwandlungen innerhalb der frühesten Jugendarbeiten Botticellis zu erklären? In welchem Verhältnis hat er zu Andrea del Verrocchio gestanden, dessen massgebenden Einfluss die Mehrzahl der Madonnenbilder augenfällig zeigt?

Gründet sich dieser Einfluss nur auf eine Bekanntschaft mit Verrocchios Kunstweise oder setzt er eine Schulgemeinschaft voraus?

Für eine Schulgemeinschaft spricht in der That mehr als ein Grund. Sandro zählte bei der 1467 stattfindenden Übersiedlung Fra Filippos und Fra Diamantes nach Spoleto erst 21 Jahre. Wenn er auch das gesetzliche Alter zum Eintritt in die Malerzunft hatte[1]), so ist doch noch nicht gesagt, dass er damit auch schon das Handwerk selbständig ausübte; um so weniger, als der Lehrlingszeit die auf zwei bis drei Jahre bemessene Zeit als Gehilfe (garzone) folgen musste, ehe die Immatrikulation als Meister in der Compagnia de pittori stattfinden konnte[2]). Wenn es nun auch nicht ausgeschlossen ist, dass Sandro nach Fortgang seines Lehrers und Fra Diamantes nach Spoleto als Leiter der Werkstatt in Prato zurückblieb, um die etwaigen einlaufenden Aufträge für ersteren auszuführen, so scheint die Übertragung eines solchen Vertrauenspostens in diesem Falle um so unwahrscheinlicher, als sich auch in keinem unmittelbar vor oder nach diesem Zeitraum geschaffenen Werke Fra Filippos irgend welche Mithülfe seinerseits nachweisen lässt, während doch Diamante bei der Ausführung der letzten Tafelbilder in Prato einen überwiegenden Anteil nahm. Letzterer ist bereits am 24. Mai 1470 wieder in Prato nachweisbar und wird als anerkannter Nachfolger Lippis sicherlich dessen Bottega bis zu seiner Übersiedlung nach Florenz (1472) selbst weiter geführt haben. Was aber fesselte Sandro in Prato, wo ihm doch in unmittelbarster Nähe, in Florenz, die besten Meister und Lehrer zu Gebote standen, wo er bei dem ausgebildeten Kunstleben der Hauptstadt ganz andere Anregungen täglich empfing als in jenem Landstädtchen, dem durch den Fortgang Filippos jeder künstlerische Mittelpunkt fehlte? Ist es nicht viel wahrscheinlicher, dass er 1467 Prato verliess und nach Florenz zurückkehrte, um seine Lehrjahre in der Werkstatt eines Künstlers zu vollenden, der als Goldschmied ihm nicht nur Gelegenheit gab, sich in dem früher betriebenen Handwerk wieder zu üben, sondern als Maler gerade mit seinem ersten Lehrer in engster Verbindung gestanden hatte? Andrea del Verrocchio als Maler ist ja, wenn auch nicht ein direkter Schüler Fra Filippos, so doch sicherlich von diesem bestimmend beeinflusst worden. Bereits sein frühestes uns bekanntes Bild, die aus S. Domenico alle monache in Florenz stammende, jetzt in Glasgow

[1]) Alesso Baldovinetti, 1427 geb., gehört bereits 1448 der Compagnia de pittori zu Florenz an. Leonardo da Vinci, 1452 geb., ist 1472 schon Meister, weilte aber trotzdem 1478 noch im Atelier Verrocchios. Überhaupt bedeutet die Eintragung in die Matrikel nicht immer selbständige Thätigkeit als Meister, wie u. a. das Beispiel Mantegnas lehrt, den Squarcione bereits als zehnjährigen Knaben in die paduanische Gilde eintrug.

[2]) Nach den Statuten der Malerzunft durfte die Lehrzeit nicht unter drei Jahren normiert werden, umfasste aber faktisch gewöhnlich 5 bis 7 Jahre. vgl. A. Sagredo: sulle consorterie delle Arti Edificative in Venezia. Venezia 1856, S. 52.

befindliche Altartafel, zeigt neben der Ähnlichkeit mit Andrea del Castagno, Alesso Baldovinetti und Benozzo Gozzoli in Haltung und Formengebung der klobigen Heiligengestalten, im Typus der Madonna und der Engel bereits eine Annäherung an Fra Filippos Art[1]). Allerdings ist hier die Abhängigkeit von letzterem noch keineswegs so schlagend wie auf Verrocchios späterem Madonnenbild im Museum zu Berlin. Der Grund für dieses zunehmende Vertrautwerden mit Lippis Stilweise liegt vielleicht zum Teil gerade in dem Übertritt Botticellis aus der Werkstatt des letzteren in diejenige Verrocchios. Sandro knüpfte das Band zwischen beiden fester, übermittelte diesem die späteste und reifste Kunst Filippos, bürgerte das Motiv der Madonna mit den Engeln erst völlig in Verrocchios Werkstatt ein. Dort erfuhr es dann die Umbildung, wie sie die Tafel in S. Maria Nuova und dann besonders die Bilder aus der Schule Verrocchios zeigen.

Die Verwandtschaft der Kunstweise Sandros mit der Verrocchios ist bereits von mehreren Seiten anerkannt. Gilt doch gleichsam zur Bestätigung dieser Ansicht eine so charakteristische Arbeit Verrocchios wie das grosse Tobiasbild in der Florentiner Akademie[2]) noch heute für ein Werk Botticellis und lässt selbst neben der nur wenige Schritte entfernt hängenden »Allegorie des Frühlings« einem unbefangenen Auge gegenüber im ersten Augenblick diese Benennung gerechtfertigt erscheinen[3]). Es wäre nun in der That verfehlt, wenn man in Florenz, wo gerade in den sechziger und siebziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts soviele hervorragende Künstler nebeneinander arbeiteten, nach gleichen Zielen strebten und im edlen Wettstreit von einander das beste zu lernen suchten, jede äusserliche Ähnlichkeit und zufällige Übereinstimmung in den Werken zweier Meister auf ein direktes Schulverhältnis zwischen ihnen zurückführen wollte. Jedoch man muss hier Unterschiede machen. Ein reifer Künstler kann von einem anderen noch manches übernehmen, ohne sich in direkte Abhängigkeit zu ihm zu begeben oder seine Eigenart einzubüssen; ein lernbegieriger Anfänger dagegen schliesst sich an das einmal gewählte Vorbild enger an, sucht sich dessen Manier ganz zu eigen zu machen. Er strebt sogar, wenn möglich, in ein nahes Verhältnis zu ihm zu gelangen, indem er sein Schüler und Ateliergenosse wird. Das letztere ist denn auch bei Botticelli der Fall.

Die Ähnlichkeit mit Verrocchio, die wir in Sandros Bildern finden, ist eine zu weit gehende, als dass hier nur von einem allgemeinen Einfluss die Rede sein kann, wie bisher immer geschehen ist. Und sie findet sich nicht in späten Werken, die er als fertiger Meister ausführte, sondern gerade in den frühesten Jugendarbeiten, bei denen an eine selbständige Thätigkeit noch nicht gedacht werden kann. Wo anders hätte er sich die genaue Kenntnis von der Kunstweise Verrocchios aneignen sollen als in dessen Werkstatt selbst, unter dessen eigenen Augen?

In Prato, in der Bottega Fra Filippos, war dieser natürlich das ausschliessliche Muster und Vorbild, an das sich der Schüler nach damaliger Sitte, so gut er konnte, halten, dessen Stil er nachahmen musste. Wohl mochten auch dort die Arbeiten Verrocchios nicht unbekannt sein, wie der Engel auf Sandros frühestem Bilde, der Madonna im Hospital der Innocenti, beweist, aber das massgebende Vorbild blieb doch ganz allein Fra Filippo.

Mit dem Übertritt in das Atelier Verrocchios änderte sich das Verhältnis: dieser wurde Muster und Vorbild, das bei Lippi Erlernte blieb nur der Grundstock, auf dem weiter gebaut wurde. Sandros Stellung dort wird die nämliche gewesen sein, wie die Leonardos und Lorenzo di Credis. Er war nicht Lehrling, sondern, seinem Alter entsprechend, Gehülfe Verrocchios. Im Jahre 1467 war dieser aber bereits ein angesehener Meister und beschäftigte wahrscheinlich schon

[1]) vgl. Bode im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen III, und Italienische Bildhauer der Renaissance, S. 113, 139, 141, Schmarsow, Pinturicchio in Rom, S. 5 und Jul. Meyer im Text zum Berliner Galeriewerk.

[2]) A. Bayersdorfer hat dieses treffliche Werk dem Verrocchio zurückerstattet. vgl. Bode, Ital. Bildhauer, S. 125 ff.

[3]) Eine fast sklavische Abhängigkeit von Verrocchios grossem Tobiasbilde in der Akademie zu Florenz zeigt ein im Besitze des Marchese Bartolini Salimbeni zu Florenz befindliches sehr zerstörtes Leinwandbild, das im Hintergrund eine Ansicht von Florenz bietet. Der Verfertiger ist ein ziemlich untergeordneter Geselle, dem namentlich die richtigen Proportionen der Gestalten nicht gelungen sind.

ein grosses Atelier[1]. Um die gleiche Zeit wird auch Leonardo da Vinci bei ihm eingetreten sein. Der Verkehr mit diesem jüngeren Genossen ist von nachhaltigem Einfluss auf Botticelli gewesen, wir werden seinen Spuren späterhin noch mehrmals begegnen[2]. Auch der Aufenthalt des Fiorenzo di Lorenzo in Florenz kann nicht viel später fallen, da dessen frühestes datiertes Altargemälde von 1472 in der Galerie zu Perugia, sowie die mit der Jahreszahl 1473 versehenen Einzelscenen aus dem Leben des hl. Bernhardin ebenda unverkennbare Verwandtschaft mit der Kunst Verrocchios zeigen[3].

Wie lange der Aufenthalt Sandros bei Verrocchio etwa gedauert hat, lässt sich nicht angeben. Immerhin mag 1473 als äusserster Termin gelten. Denn in dem Jahre malte Sandro nach Aussage des Anonymus einen heiligen Sebastian für die Kirche S. Maria Maggiore in Florenz, und dieser Auftrag bedingte doch wohl eine selbständige Thätigkeit seinerseits. Damit lässt sich auch sehr gut die Mitteilung Vasaris in Einklang bringen, dass Botticelli zu der Zeit, als Fra Diamante mit Filippino Lippi nach Florenz übersiedelte und letzterer zu ihm in die Lehre trat, für einen sehr guten Meister gehalten wurde[4]. Dies würde aber auf das Jahr 1472 weisen, wo Fra Diamante als Mitglied der Lukasgilde in Florenz nachweisbar ist.

[1]) Am 19. Januar 1467 giebt Verrocchio sein Gutachten über den Knopf der Domkuppel zu Florenz ab, der ihm am 10. September des folgenden Jahres zum Guss übertragen wird. 1467 giesst er auch die letzten Reliefs für die Bronzethüre des Luca della Robbia.

[2]) Müller-Walde, Leonardo da Vinci, S. 34, nennt Botticelli ebenfalls, allerdings ohne nähere Begründung, einen Mitschüler Leonardos bei Verrocchio.

[3]) vgl. Schmarsow, Pinturicchio in Rom, S. 5, Bode a. a. O., S. 151.

[4]) So ist die oft missverstandene Stelle bei Vasari II, 629: „Fu acconcio Filippo (d. i. Filippino) con Sandro Botticelli tenuto allora maestro bonissimo“ zu erklären und nicht, als ob Botticelli beim Tode Fra Filippos für „den besten Meister“ von Florenz gegolten habe.

Arbeiten der siebziger Jahre

Die Richtung, welche Botticellis Kunstweise durch die enge Beziehung zu Verrocchio empfing, blieb für seine spätere Thätigkeit bestimmend. Aber Sandro war eine viel zu selbständig angelegte Natur, als dass er blindlings diesem Vorbild gefolgt wäre. Bereits in den zuletzt besprochenen Werken, wie der Madonna vor dem Rosenhag in den Uffizien und dem ähnlichen Bilde im Louvre bricht sich seine Eigenart Bahn, kommt die individuelle Auffassung zum Ausdruck. In weit höheren Masse nun ist dies der Fall bei einigen Gemälden, die sich wegen ihres engen Zusammenhanges mit den bisher betrachteten Arbeiten zwar als frühe Werke erweisen, wegen des vorgeschrittenen Könnens und der selbständigen Auffassung aber als reifere Schöpfungen seines sich schnell und reich entfaltenden Talentes zu erkennen geben.

Zu nennen ist da zuvorderst die Allegorie der Tapferkeit. Von Albertini[1]) als Werk Botticellis erwähnt, wird das Bild schon vom Anonymus[2]) an erster Stelle unter seinen Arbeiten aufgezählt, vom Verfasser des Codex Petrei[3]) sowie von Vasari[4]) ausdrücklich als Jugendarbeit bezeichnet. Die Autorschaft Sandros ist somit durch wichtige Zeugnisse belegt und auch in der Literatur niemals bestritten worden bis auf Morelli, der aus nicht näher angegebenen Gründen das Bild dem Künstler abspricht und seiner Werkstatt oder einem Nachahmer zuweist[5]).

Die jetzt in der Sammlung der Uffizien befindliche Tafel (Saal d. alten Meister N. 1299) schmückte einst mit den allegorischen Darstellungen der sechs anderen Tugenden — wie damals an öffentlichen, im besonderen der Gerichtspflege dienenden Gebäuden und Plätzen üblich — die Rückwand des Tribunals im Sitzungssaal des Handelsgerichtes (Mercatanzia) zu Florenz. Und zwar waren letztere nach Angabe Albertinis und des Anonymus von dem jüngeren Bruder Piero del Pollajuolo ausgeführt, während Vasari sie als ein gemeinschaftliches Werk beider Brüder Antonio und Piero bezeichnet[6]). Es sind die Einzelgestalten der Prudentia, Justitia, Temperantia, Caritas, Fides und Spes, die sich sämtlich, mit einer Ausnahme arg zerstört, jetzt ebenfalls in den Uffizien befinden[7]). Wann sie gemalt wurden, ist nicht näher bekannt, doch möchte man bei Vergleichung

[1]) Non fo mentione delle sei figure delle Virtù sono nell' arte della Mercantia per mano di Pietro Pull. La septima è di Sandro. Francesco Albertini, Memoriale di molte statue etc. in Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe II, Anhang.

[2]) E in Firenze dipinse nella Merchatantia la Forteza nella spalliera de sej, che l'altre sono di mano di Piero del Pollaiuuolo.

[3]) Fece da giouanetto nella Mercantia una Forteza belissima.

[4]) III, S. 310. vgl. auch Baldinucci, Notizie dei Professori del disegno, S. 566.

[5]) Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 107.

[6]) Ein wichtiges Beweisstück für Vasaris Behauptung, die Brüder hätten verschiedene Arbeiten gemeinschaftlich ausgeführt, liefert ein erst kürzlich bekannt gewordener Brief des Antonio Pollajuolo aus Rom vom 13. Juli 1494 an den Condottiere Gentile Viginio Orsini, worin der Künstler erklärt, dass er vor 34 Jahren, das ist also im Jahre 1460, zusammen mit seinem Bruder Piero die Arbeiten des Herkules für den medicäischen Palast in Florenz gemalt habe. Die betreffende Stelle lautet am Schluss des Briefes: io sono stato sempre di quella chasa (sc. de' Medici) e pensate che gli è 34 anni che io feci quelle fatiche d'ercholе che sono nella sala del palazzo suo che le faremo tra mio fratello ed io. vgl. L. Borsari, Ant. del Pollajuolo e gli Orsini. Per nozze Orsini—Varo, Roma 1891, besprochen und im Auszug mitgeteilt im Repertorium für Kunstwissenschaft 1892, XV, S. 248 ff. Eine stilistische Verteilung der sechs Tafeln der Tugenden unter die beiden Brüder erscheint demnach nicht ausgeschlossen, doch macht die äusserst schlechte Erhaltung der Bilder das Resultat sehr hypothetisch.

[7]) Die Prudentia im dritten Saal der toskanischen Schule N. 1306, die übrigen Tafeln sind neuerdings aus ihrer Verbannung im dunklen Gang vor dem Sala di Lorenzo Monaco befreit und im ersten Korridor unter Nr. 69—73 aufgehängt worden.

der Prudentia, der besterhaltenen Figur, mit dem aller Wahrscheinlichkeit nach spätestens 1466 von den Pollajuoli vollendeten Altargemälde für die Kapelle S. Jacopo in S. Miniato[1]) glauben, dass sie nicht vor diesem sondern wegen der vorgeschrittenen Behandlungsweise um einiges später, etwa Ende der sechziger oder Anfang der siebziger Jahre, entstanden sind.

Die Tugenden der Pollajuoli sind statuarisch aufgefasste, in Nischen thronende Frauengestalten. Der Thron besteht aus hellem, farbigem Marmor, ebenso die auf Konsolen weit ausladende Wölbung der Nische. Den Fussboden bedeckt ein bunter orientalischer Teppich. Die ganze Tiefe der Thronnische wird von den sitzenden Gestalten ausgefüllt, deren Scheitel fast die Wölbung des Bogens berührt. Allen diesen Frauen, mit Ausnahme der Spes, ist eine steife, feierliche Haltung eigen. In voller Vorderansicht sitzen sie breitbeinig auf dem ziemlich niederen Thone, den einen Fuss vor den anderen gestellt, den Unterkörper vom Schoose abwärts mit einem faltenreichen Mantel bedeckt. Die Pudentia, Justitia und Fides ähneln sich nicht nur in der nämlichen Pose, mit der sie ihre Attribute halten, sei es die Schlange und den Spiegel, das Schwert und die Weltkugel, das Kreuz und den Kelch, sondern sie stimmen auch in der Gewanddrapierung ziemlich genau überein. Ein den Hals freilassendes Gewand wird unterhalb des Busens von einer Binde gehalten und fällt bei den beiden ersten Gestalten in weitem Bausch über einen um die Hüften geschlungenen, nicht sichtbaren Gürtel, bei der Fides dagegen glatt herab. Über die linke Schulter und den linken Arm ist der Mantel künstlich gelegt und sinkt, hinter dem Rücken durchgezogen, vom Schoose abwärts in schweren Falten zu Boden. Ebenso gravitätisch sitzt die Caritas in der Nische. Mit drei Fingern der Rechten hält sie feierlich eine Flamme, mit der Linken stützt sie einen Knaben, der an ihrer Brust liegt. Bei der Spes ist durch das bedingte Motiv des sehnsüchtigen Aufschauens die stereotype Haltung in voller Vorderansicht geändert, indem die ganze Gestalt sich nach rechts dreht und im Gebet Hände und Antlitz nach oben wendet. Die Temperantia dagegen, die mit hocherhobener Rechten Wasser in ein Becken auf ihrem Schosse giesst, thront wieder fest und steif auf ihrem Sitze.

Auch bei Botticelli findet sich die Anordnung einer sitzenden Frauengestalt in einer Nische. Diese ist jedoch in ihren Verhältnissen massiger, in den ornamentalen Einzelheiten reicher gebildet und von andersartigem Material wie bei den Pollajuoli. Auf dem braun und weiss gesprenkelten Fussboden, der durch eine kleine Estrade im Vordergrund abgegrenzt wird, erhebt sich der Unterbau des Thrones aus dunkelgrauem, rotgeflammtem Marmor. Darüber wölbt sich, von kühn geschwungenen dem Akanthusblatte nachgeformten bronzenen Voluten getragen, der mit einem eierstab-ähnlichen Ornament verzierte Bogen aus grauem Stein, dessen Leibung mit farbigen, dunklen Marmorplatten in grauen Stegen ausgelegt ist. Der architektonische Hintergrund ist hier also in dunklen Tönen gehalten, während er bei den Pollajuoli lichte Farben zeigt.

Das Haupt der Fortitudo ist nicht in voller Vorderansicht dem Beschauer starr zugekehrt, sondern in anmutiger Biegung nach rechts gewendet. Spähend blicken die seitwärts gerichteten hellen Augen in die Ferne. Auch die Last des Körpers ist nicht gleichmässig auf alle Gliedmassen verteilt, wie bei den Pollajuoli, sondern ruht ganz allein auf der linken Seite, indem der linke Arm sich auf eine eherne Säule, das Zeichen ungebeugter Macht, stützt. Dementsprechend ist der linke Fuss weit vorgesetzt und tritt fest auf die Kante des kleinen Geländers vor dem Throne auf, das rechte Bein ist zurückgebogen, der erhobene Fuss berührt nur mit den Spitzen der Zehen den Boden. So reckt und streckt sich die sehnige Gestalt, leicht sitzt sie auf ihrem Throne, jeden Augenblick bereit, emporzuschnellen, keinen Augenblick vergessend, dass sie dort droben auf ihrer Warte auszuspähen hat nach Feinden, welche die Freiheit gefährden können. Und wo Gefahr in Verzug, muss auch die schützende Waffe zur Hand sein: bereits umspannt die nervige Rechte den Griff des stählernen Streitkolbens, der, von der Linken gestützt, im Schosse ruht. Kampfbereit erwartet die streitbare Tochter des Mars den Angreifer.

Die Gesichtszüge zeigen eine Weiterbildung des Marientypus auf den zuletzt genannten Madonnenbildern Botticellis, jedoch dem Charakter der Figur entsprechend eine Weiterbildung

[1]) Jetzt in den Uffizien, dritter Saal der toskanischen Schule, N. 1301. Da die mit dem Grabmal des Antonio Rossellino gezierte Kapelle einer über dem Eingangsbogen befindlichen Inschrift zufolge am 11. Oktober 1466 geweiht wurde, so ist anzunehmen, dass das zum Schmucke des Altars bestimmte Gemälde damals vollendet war.

in das Kräftige und Herbe der Formen. Der Kopf ähnelt ganz auffällig den Bildungen Verrocchios, besonders wenn man ihn mit dem von diesem selbst ausgeführten Engel auf der Taufe Christi und dem Gabriel auf dem grossen Tobiasbild in der Akademie zu Florenz vergleicht. Mit den Köpfen der Pollajuoli, weder mit den langgestreckten Antonios noch den rundlichen Pieros, hat er dagegen keinen wesentlichen Zug gemein. Ebenso ist die Gewandbehandlung und Faltengebung hier wie dort verschieden. Die Pollajuoli bevorzugen bei den Unterkleidern ihrer Gestalten netzartige, gazeförmige Gewebe, die sich in unzähligen feinen, eckigen Fältchen brechen, für die Innenseite der Mäntel wählen sie schwere brokatene Stoffe, deren Kanten sie mit Perlen und Edelsteinen verzieren. Die Fortitudo dagegen trägt ein weiches aber festes linnenes Untergewand, das, unterhalb des Busens von einer bunt gestreiften Binde gehalten, in grossen Falten über den um die Hüften geschlungenen, lilafarbenen Gürtel herabfällt. Brust und Arme bedeckt ein zierlich gearbeiteter, edelsteingeschmückter Panzer, unter dem ein blaues goldgetupftes Gewand hervorschaut. Ein roter Mantel mit olivfarbenem Futter ist über die linke Schulter geworfen und hüllt, über die Kniee gelegt, nicht den ganzen Unterkörper ein, sondern lässt das rechte Bein vom Knie abwärts frei, ebenso die mit lila Halbstrümpfen versehenen unbeschuhten Füsse. Der Saum des Mantels ist mit einem aus arabischen Buchstaben gebildeten Streifen verziert. Diese dem Orient entnommenen Stoffe sind eine Eigentümlichkeit der Verrocchioschule und haben ihres Gleichen nicht unter den Werken der Pollajuoli[1]).

Die Verschiedenartigkeit in den Arbeiten Botticellis und der Pollajuoli muss scharf betont werden. Denn es scheint, als ob man in der einschlägigen Literatur den Einfluss dieser Künstler, vor allem Pieros, auf Sandro überschätzte, ganz besonders wenn, wie neuerdings geschehen ist, die Behauptung aufgestellt wird, Botticelli habe nach Übersiedlung Fra Filippos nach Spoleto längere Zeit in der Werkstatt der Pollajuoli geweilt und sei dann erst zu Beginn der siebziger Jahre ein Schüler des Andrea del Verrocchio geworden[2]). Es lässt sich ja allerdings nicht leugnen, dass alle die hier in Frage kommenden Künstler sehr viel Gemeinsames haben, und dass auch Botticellis Kunst besonders in der Folgezeit mit derjenigen der Pollajuoli viele Beziehungspunkte aufweist, wie es bei den damals zu Florenz herrschenden Bestrebungen nicht anders möglich sein kann. Aber heisst es, den neben und nach Fra Filippo für Sandros Entwicklung massgebenden Meister zu nennen, so muss die Ähnlichheit mit den Pollajuoli vor dem bestimmenden Einfluss Verrocchios in den Hintergrund treten. Bei der Allegorie der Tapferkeit ist die Annäherung an die ersteren nur eine oberflächliche, sie beschränkt sich nur auf die Darstellung, wo Sandro durch das von ihnen angewendete Kompositionsschema eben gebunden war. Sonst jedoch hat seine Arbeit nur wenig mit der ihrigen gemein, verrät vielmehr vom Kopfe der Frauengestalt bis auf das Akanthusblatt der Thronlehne, die buntgestreifte Leibbinde und den mit arabischen Buchstaben bestickten Saum des Mantels herab eine enge Gemeinschaft mit der Kunstweise Verrocchios.

Aus welchem Grunde die Pollajuoli nicht die ganze Reihe vollendeten, ob Sandro die Fortitudo ert nachträglich hinzugemalt hat, oder ob sie ihm gleichzeitig aufgetragen wurde, wissen wir nicht. Vielleicht lässt sich die Arbeitsverteilung in Folge einer Konkurrenz erklären, welche die Vorsteher der Mercatanzia zwischen den Pollajuoli und Botticelli behufs Ausschmückung ihres Sitzungssaales veranstalteten. Dafür spricht wenigstens der Umstand, dass wir von der Hand Sandros auch noch einen Entwurf zu einer Fides besitzen. Das Blatt befindet sich in der Zeichnungs-Sammlung der Uffizien und zeigt eine sitzende jugendliche Frauengestalt in voller Vorderansicht, die in der Rechten den Kelch und in der auf das Knie aufgestützten Linken das Kreuz hält[3]). Die Gesichtszüge sind fast die gleichen wie bei der Fortitudo, auch die breiten Falten, welche der über die Kniee geworfene Mantel bildet, fehlen nicht. Für eine gleichzeitige frühe Entstehungszeit spricht auch die Zeichenweise. Es findet sich hier noch nicht

[1]) vgl. Bode a. a. O., S. 117.

[2]) So Müller-Walde, Leonardo da Vinci, S. 34. E. Förster, Geschichte der italienischen Kunst III, ist dagegen der Meinung, Botticelli habe bereits vor seiner Lehrzeit bei Fra Filippo in naher Beziehung zu Antonio del Pollajuolo gestanden.

[3]) Rahmen 52, Nr. 208, rot grundiertes Papier; 0,210×0,150. Die Konturen der Nase und Augen sind von späterer Hand und Tinte nachgezogen. Eine ähnliche Zeichnung befindet sich in der Sammlung Malcolm zu London.

die von Botticelli später angewendete Ausführung mit der Feder, die z. B. sämtliche Blätter zum Dante zeigen, sondern die mit dem Stifte vorgerissenen Konturen sind mit dem Pinsel ausgetuscht und die Lichter mit weisser Farbe aufgesetzt.

Der nämlichen Schaffensperiode Sandros gehört ein umfangreiches Altargemälde der Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Florenz an, wohin es aus der Kirche S. Ambrogio gelangt ist (Sala II del Botticelli, Nr. 46). In einer mit farbigen Marmorplatten verkleideten Nische thront Maria, den segnenden Knaben auf dem Schoss. Davor knieen in Anbetung links S. Cosmas, rechts S. Damianus; neben ersterem steht Magdalena mit der Salbbüchse und dahinter, nur in halber Figur sichtbar, Johannes der Täufer, während links, entsprechend angeordnet, Katharina auf das Rad gestützt und der hl. Franz, in Verehrung zum Christkind herabblickend, den Kreis vervollständigen.

Da das Bild infolge schlechter Erhaltung manchen Botticelli fremden Zug besitzt, so sprechen die Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei es ihm ab und weisen es dem Andrea del Castagno zu[1]), während Morelli es für eine Arbeit aus der Werkstatt Botticellis erklärt[2]). Der Cicerone dagegen tritt für die Echtheit ein[3]). Die Schuld an dieser Meinungsverschiedenheit trägt, wie gesagt, ganz allein die schlechte Erhaltung und Übermalung des Bildes, wodurch es etwas schwer wird, den echten Kern unter der falschen Schale zu erkennen. Prüfen wir es daher auf seine Erhaltung und ursprüngliche Form.

Die beiden Frauengestalten in den Ecken sind von der Hand des Restaurators am wenigsten betroffen, bei ihnen wird die stilistische Betrachtung am besten beginnen. Die Katharina zeigt im Kopftypus, in dem etwas hageren, knochigen Körperbau, dem warmen gelbbräunlichen Kolorit mit dem scharf aufgesetzten Rot der Wangen, der bestimmten Führung der Konturen die grösste Übereinstimmung mit der Einzelgestalt der Tapferkeit. Die Zeichnung der Gliedmassen ist sorgsam, die Finger der von Übermalung nicht verschont gebliebenen Hände haben die Verrocchio eigentümliche starke Betonung des Mittelgliedes. Die Haltung der linken Hand, welche das Kleid an den Oberschenkel drückt, ist ähnlich wie bei dem den Lilienstengel tragenden Gabriel auf Verrocchios grossem Tobiasbild in der nämlichen Sammlung. Die Gewandung der Heiligen, die in einem olivgrünen Kleid und roten Mantel mit hellem Futter besteht, zeigt die von Botticelli in seiner frühen Zeit mit Vorliebe angewandten langen, geraden, schlingenförmig gebildeten Falten, ist aber ebenso wie der Schleier nicht mehr unberührt.

Der gegenüber stehenden Magdalena mit dem feinen Profil, der gewölbten Stirn, der vorspringenden Nase, dem schmalen festgeschlossenem Munde ist ein ähnlicher Typus eigen wie der Maria auf dem Bilde im Hospital der Innocenti. Ein lilafarbener Mantel fällt von der Schulter über das weisse fein gefältete Untergewand herab und ist fest um den langen, hageren Unterkörper geschlagen, so dass von der Hüfte bis zum Knöchel eine Reihe gleichförmig geschwungener Breitfalten entsteht, eine Eigentümlichkeit, die sich auch sonst bei stehenden Gewandfiguren auf Botticellischen Bildern findet. Ist wenigstens hier der Kopf von Übermalung verschont geblieben, so sind die übrigen Figuren umsomehr zugedeckt. Sandros Formen finden sich noch am ehesten im hl. Franz und in dem rechts im Vordergrund knieenden Damianus. Der erstere erscheint wie eine Mischung von Fra Filippos und Pesellinos Mönchstypus; die Haltung der zum Ausdruck tiefster Devotion auf der Brust ruhenden rechten Hand ist die gleiche wie bei Johannes auf den Bildern in S. Maria Nuova und im Louvre und wiederholt sich ständig bei zahlreichen in Verehrung dargestellten Heiligen auf sonstigen Arbeiten Botticellis. Damianus trägt Portraitzüge, wahrscheinlich gehört dieser Jüngling, in dem wir unter der Maske des Heiligen wohl einen der Stifter des Bildes zu suchen haben, zu der Familie der Medici; denn wir finden die nämlichen Züge in derselben verkürzten Profilstellung bei der Gestalt hinter Giuliano de' Medici auf der Anbetung der Könige aus S. Maria Novella wieder. S. Cosmas und S. Damianus sind ja die Patrone dieser Familie. Auch ersterer scheint ursprünglich ein

[1]) Crowe u. Cavalc. III, S. 44.

[2]) Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 109.

[3]) 6. Aufl., III, S. 570.

Portrait gewesen zu sein, doch sind die Züge, nachdem der Restaurator ihm einen Bart gegeben, nicht mehr zu identifizieren. Lorenzo il magnifico kann ich hier ebensowenig erkennen, wie dort Giuliano[1]). Die Hände des Cosmas und des dahinter stehenden Täufers zeigen noch Botticellische Formen, der Kopf des letzteren dagegen ist gänzlich übermalt.

Was zuletzt die Madonna und das Christuskind anbelangt, so kann man, diese für sich allein betrachtet, allerdings an der Autorschaft Botticellis zweifeln. Die Gruppe ist ganz in Öl ausgeführt, ein Verfahren, das sich auf anderen Arbeiten des Künstlers in keiner Periode seines Schaffens findet. In den Köpfen liegt ein Gemisch von Filippinos und Peruginos Typen. Denn dass es sich hier in der That um eine nachträgliche Restauration resp. Übermalung des Mittelstückes und nicht um ursprüngliche Atelierarbeit seitens irgend eines Gehülfen handelt, beweisen die an einzelnen Stellen wieder zum Vorschein gekommenen alten Konturen. So war das Kleid der Jungfrau am Hals nicht viereckig sondern rund ausgeschnitten wie bei sämtlichen frühen Madonnen Sandros. Ein breiter schwarzer Streifen direkt unterhalb des Busens zeigt dass hier ursprünglich der Gürtel gesessen hat, wie es ja auch auf den Bildern in S. Maria Nuova und in den Uffizien der Fall ist. Der jetzt übermalte Schleier fiel ebenso wie bei der Magdalena über die Schultern herab und bedeckte noch den Oberarm. Auch in der Bewegung des Kindes wie es das linke Beinchen hinaufzieht, in dem Umschlag des Hemdes am rechten Bein, in der Haltung der linken Hand der Madonna lässt sich noch der Entwurf Botticellis erkennen, ebenso in den breiten Falten zwischen ihren Knieen und in den durch das Auffallen des Gewandes auf dem Boden hervorgerufene Faltenmotiven.

Wahrscheinlich ist das Mittelstück durch Feuer oder irgend einen anderen Unfall beschädigt worden, sodass es schon früh erneuert werden musste. Denn die Übermalung trägt nicht die Merkmale moderner Restauration, sondern ist ganz im Charakter der umbro-florentinischen Meister um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts gehalten. Aber weder aus diesem Grunde noch wegen der altertümlich steifen Komposition sind wir berechtigt, das ganze Bild Sandro selbst abzusprechen. An eine Werkstattarbeit kann man aus denselben Gründen wie bei der Madonna vor dem Rosenhag nicht denken. Die Zuteilung an Andrea Castagno ist eine haltlose Nottaufe. Ein eigenhändiges, allerdings übel zugerichtetes Werk Sandros ist meiner Meinung nach dieses Altarbild aus S. Ambrogio, und zwar noch ein Werk aus der Frühzeit des Künstlers, etwa aus dem Beginn der siebziger Jahre.

Was die Fortitudo Botticellis vor den Tugenden der Pollajuoli auszeichnete, war die Betonung des seelischen Momentes, der Versuch, den psychologischen Vorgang in der äusseren Erscheinung der Gestalt zum Ausdruck zu bringen. Freilich war dieser Versuch bei der in hindernde Schranken eingezwängten Gestalt noch nicht ganz befriedigend ausgefallen. Schon besser konnte ein solches Streben zur Geltung kommen, wo es sich um belebte historische Darstellungen handelte, wo es hiess, die Wirkung eines bestimmten Vorganges in seinen Ausstrahlungen auf eine Anzahl verschiedenartiger Personen zu schildern. Bis jetzt haben wir ausser jener allegorischen Einzelgestalt ausschliesslich Madonnenbilder von Sandro kennen gelernt, die wegen der Wiederholung ähnlicher Motive ihm leicht den Vorwurf eines in hergebrachten Bahnen schreitenden, einseitigen Talentes zuziehen könnten. Um so wichtiger ist es deshalb, zwe Arbeiten unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden, die zum ersten Mal den jungen Künstler auf dem Gebiete der Historienmalerei zeigen. Klein sind sie zwar, aber um so lehrreicher für die Beurteilung seiner Begabung auf diesem Gebiete. Sie behandeln einen in der Kunst der Renaissance sehr beliebten Gegenstand, die Geschichte der Judith. Die eine Scene zeigt das heldenmütige Weib nach vollbrachter That auf dem Heimweg nach Bethulia, die andere die Auffindung des Holofernes durch seine Krieger[2]). Beide Bilder, deren weder Albertini noch die anonymen Quellen noch Vasari Erwähnung thuen, wurden nach Borghinis Bericht von Messer

[1]) Richard Fisher, Introduction to a catalogue of the early Italian prints in the British Museum, S. 124. Die Identifizierung des Damianus mit Giuliano beruht, wie wir sehen werden, auf einer Verwechslung.

[2]) Buch Judith, cp. 13, 14.

Ridolfo Sirigatti als Arbeiten Botticellis der Grossherzogin Bianca Capello zur Ausschmückung ihres Studio geschenkt[1]). Von dort gelangten sie in die Uffizien (Nr. 1156 und 1158).

Auf der Darstellung von der Heimkehr der Judith agieren nur zwei Personen: Judith und ihre Magd Abra. Erstere, eine jugendschöne Erscheinung in reicher Gewandung, kommt von links einen abschüssigen Pfad herabgeschritten. Die alte Dienerin folgt ihr auf dem Fusse und trägt die von einem Tuche umhüllte Siegestrophäe auf dem Haupte. Ein fruchtbares von Bergen eingeschlossenes Thal bildet den landschaftlichen Hintergrund. An breitem Flusse liegt Bethulia, eine mit Mauern wohl befestigte Stadt. Kriegsvolk kommt der Erretterin aus der Veste entgegen, Reiterzüge sprengen durch das Gefilde. Doch der nahe Kriegslärm stört Judith nicht. Ihre Gedanken gehören noch der Vergangenheit an, träumerisch schweifen die Augen in die Ferne. Sie gedenkt der blutigen That, die sie soeben vollbrachte: Wehmut und Siegesbewustsein zugleich sprechen aus ihrem ernsten Antlitz. Ein äusserliches Zeichen dieser Doppelstimmung sind die Gegenstände, die sie in den Händen trägt. Die Rechte umfasst den Griff des blutigen Schwertes, mit dem sie soeben den tödtlichen Streich geführt hat, die Linke hält einen Ölzweig, das Zeichen ihres Sieges, ein Hinweis auf den Frieden und die Rettung, die sie ihrem Volke bringt. Den sie bestürmenden Gefühlen sich hingebend, hält sie etwas im Gehen inne, Zögern liegt in ihren Schritten. Desto eiliger kommt die Dienerin einher. Die unheimliche Last auf ihrem Haupte beschleunigt ihre Schritte. Den Oberkörper vorgebeugt, das hindernde Gewand mit der Rechten aufgeschürzt, stürmt sie vorwärts und treibt die in ihren Träumen verlorene Herrin vor sich her. Bei ihr kein Streit der Empfindungen, kein zögernder, beklommener Gang. Willig ist sie ihrer Gebieterin in das Lager der Feinde gefolgt, willig folgt sie ihr heimwärts auf ihrem Siegeszuge.

Mit glücklichem Griffe sind die beiden Charaktere neben einander gestellt, scharf kontrastiert das durchgeistigte, vom regsten Gemütsleben zeugende Antlitz der Judith mit den stumpfsinnigen, den Stempel der Knechtschaft tragenden Zügen der Dienerin. Botticelli wandelt hier Bahnen, die ihm bereits sein Lehrer Fra Filippo gewiesen hatte. Gerade dieser zeichnete sich durch eine scharfe Charakteristik seiner Gestalten aus, liebte ebenfalls durch Kontraste zu wirken. Ein wohl zur Vergleichung geeignetes Beispiel bieten die Köpfe der Herodias und der beiden hinter ihr stehenden Dienerinnen auf dem Fresko mit dem Tanz der Salome im Chor der Kathedrale zu Prato.

Wie das Gegenständliche, so ist auch das Technische Sandro hier wohl gelungen. Schon in den reiferen Schöpfungen unter den frühen Madonnenbildern und besonders bei der Fortitudo bemerkt man sein Streben, den Gestalten die Härte der Umrisse zu nehmen, sie licht- und luftumflossen darzustellen. An Stelle einer mehr zeichnenden Ausführung in den ersten Arbeiten ist eine mehr malerische Behandlungsweise getreten. Einen bedeutenden Fortschritt in dieser Hinsicht bezeichnet nun gerade das Bildchen mit Judiths Heimkehr. Es gehört zu den besten koloristischen Leistungen unseres Künstlers überhaupt. Die Lokalfarben sind dem Zwielicht der Morgendämmerung entsprechend in unbestimmte Halbtöne aufgelöst. Das Grün der Wiesen und Abhänge des Hintergrundes verläuft in ein nebliches Grau, das Blau des Himmels verliert sich ins Weissliche. Schwärzlich erscheint das Grün der Blätter eines Baumes im Vordergrund, dessen dunkelbrauner Stamm kahl und kalt in die Lüfte ragt. Das gleiche Streben nach unbestimmten Farbentönen findet sich in der Wahl der Gewandstoffe. Judith trägt über einem lilafarbenen, in den Lichtern ins weissliche, in den Schatten ins dunkelblaue schimmernden Kleide einen bläulichgrauen, durchsichtigen Überwurf; für das Gewand der Dienerin ist eine ins orangegelbe spielende Färbung gewählt. Mit diesen koloristischen Vorzügen verbindet sich eine grosse Sicherheit in Zeichnung und Modellierung der Gestalten, eine grosse Freiheit in der Behandlung der Gewandung und des Faltenwurfes. Bei der miniaturartig feinen Ausführung jeglichen Details

[1]) Borghini, Il Riposo III, S. 352: Due' quadretti insieme (nell' uno de quali è dipinto Oloferne nel letto, colla testa tronca, co' suoi baroni intorno, che si maravigliano; e nell'altro Giuditta colla testa nel sacco) aveva, non ha molto, M. Ridolfo, e esso li donò alla Serenissima Bianca Capello de Medici, Gran Duchessa Nostra, intentendo che Sua Altezza, come quella, che è virtuosissima, voleva adornare uno scrittojo di pitture e di statue antiche, guidicando degna quella operetta del Botticello di poter comparire appresso all' altre, che da S. A. vi son poste.



Sandro Botticelli | Uffizien, Florenz

DIE HEIMKEHR DER JUDITH

lässt sich trotzdem dem Künstler nirgends der Vorwurf kleinlicher Auffassung machen. Er teilt die Vorliebe für sorgsame und saubere Ausführung von Bildern kleinen Formates, deren wir später noch einige andere kennen lernen werden, mit seinem Lehrer Fra Filippo, von dem Vasari diese Eigentümlichkeit besonders rühmend hervorhebt[1]).

Das Gesicht der Judith gleicht vollkommen dem der Fortitudo, auch in der seitlichen Haltung des Kopfes und der Anordnung der Haare, die ein diademartiges Band umschlingt, stimmen beide überein. Noch auffälliger als dort ist hier die Verwandtschaft mit dem von Verrocchio selbst ausgeführten Engel auf der Taufe Christi oder dem Gabriel auf dem grossen Tobiasbild in der Akademie zu Florenz. Die Bewegung der Judith, wie sie mit zurückgebogenem Oberkörper und etwas vorwärts gestrecktem Leib einherschreitet, wie sich bei ihrem tänzelnden Gange das Gewand fest an den Körper anschmiegt und die einzelnen Gliedmassen scharf hervortreten lässt, ist ferner die gleiche wie bei dem Erzengel Rafael dort. Ebenso hat die Dienerin in dem weitausschreitenden Gange und dem Aufnehmen des den Schritt hemmenden Gewandes ihr Vorbild in dem Gabriel desselben Bildes. Auch die einzelnen Motive des landschaftlichen Hintergrundes, wie die befestigte Brücke, sowie die zur Staffage dienenden Reitertrupps erinnern an ähnliche Details auf den Bildern Verrocchios und seiner Schule[2]).

Auch späterhin scheint sich Sandro noch einmal mit dem gleichen Gegenstande beschäftigt zu haben. Auf einer Zeichnung in der Albertina zu Wien stellt er Judith dar, wie sie das abgeschlagene Haupt des Feindes an den Haaren der Dienerin reicht, die, rechts neben ihr stehend, ein Gefäss bereit hält. Die Zeichnung ist mit dem Stifte flüchtig angelegt, die Umrisse sind vom Künstler selbst zum Teil mit der Feder nachgezogen, die Gewandung und der Kopf der Judith dagegen von fremder Hand mit dem Pinsel und heller Tusche ungeschickt überarbeitet[3]). Hierdurch hat das durchsichtige, enganliegende Gewand etwas Schweres, Steifes bekommen. Die Judith zeigt den späteren weiblichen Typus Botticellis aus den achtziger Jahren und ähnelt sowohl im Kopfe wie in der Stellung, Bewegung und Gewandbehandlung der allegorischen Gestalt der Fruchtbarkeit auf einem Blatte bei Mr. Malcolm und der Zeichnung einer Athena in den Uffizien.

Reicher in der Komposition, gesteigert im Pathos ist die Schilderung von der Auffindung des Leichnams des Holofernes durch seine Krieger in den Uffizien. Der Vorgang spielt sich im Innern des Feldherrnzeltes ab. Der lilafarbene Vorhang, welcher den Eingang verdeckt, ist zurückgeschlagen, das Morgenlicht dringt ein. Im Zeltraum selbst herrscht noch ein geheimnisvolles Halbdunkel, das alles in seine Schatten hüllt. In der Mitte des blumigen Wiesenbodens liegt auf einem niedrigen Feldbett der verstümmelte Leichnam ausgestreckt. Kein Todeskampf hat die Glieder verrenkt. In derselben Lage, wie der trunkene Krieger auf den Pfühl gesunken ist, finden ihn seine Genossen. Nur der Oberkörper ist nach der Seite verschoben, denn Judith hatte das Haupt an den Haaren über die Kissen herausgezogen, um den tödlichen Streich sicherer führen zu können. Keine Gegenwehr hat stattgefunden. Als ob nichts geschehen, ruht die linke Hand auf dem Leib, die Rechte ist auf der Bettlehne ausgestreckt. Um das Lager herum die Schaar der Genossen; Entsetzen malt sich auf allen Gesichtern. Vorsichtig beugt sich der vorderste Krieger, ein schlanker Jüngling, über das Lager, behutsam lüftet er die rote Bettdecke und schaut betroffen auf den Leichnam herab. Ihm blickt ein bärtiger Greis im Turban über die Schulter und breitet in staunendem

[1]) II, S. 626.

[2]) Auf der Zeichnung zum zwölften Gesang des Purgatorio im Dantecodex zu Berlin findet sich unter den zahlreichen Einzelscenen eine flüchtige, nur in Silberstift angelegte Darstellung von der Flucht der Assyrer nach Holofernes Tod. (Purgatorio XII, 58 ff.) Im Vordergrund erkennt man das Feldherrnzelt, dahinter in wilder Flucht einen Reitertrupp.

Der von Waagen dem Botticelli zugeschriebene, in die Reihe der sogenannten Ottostiche gehörige Kupferstich einer Judith mit dem Haupte des Holofernes im British Museum Pass. 81, Kolloff 163 hat mit diesem nichts zu thun, sondern gehört vermutlich einem Florentiner Stecher aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an, von dem dieselbe Sammlung die Handzeichnungen zu einer Weltchronik besitzt.

[3]) Weisses Papier, 0,375 × 0,270. Das bisher vom Cicerone als nicht zweifelloses Werk Botticellis erwähnte kleine Bildchen mit dem Triumph der Judith im Palazzo Adorno zu Genua wird ebenso wie die übrigen dort befindlichen miniaturartig ausgeführten Triumphdarstellungen in der sechsten Auflage III., S. 570, Anm. 1, mit Recht ihm selbst abgesprochen.

Entsetzen beide Hände aus, während sein Nachbar das Antlitz verhüllt und ein Krieger daneben händeringend mit schmerzlich verzogener Miene auf den verstümmelten Heldenleib starrt. Ihnen gegenüber ist ein anderer Waffengefährte an das Ende des Bettes getreten, wehmutsvoll blickt auch er auf das entsetzliche Bild zu seinen Füssen. Der Schreck lähmt seine Glieder, er muss sich mit der Rechten fest auf sein Schwert stützen, um den Halt nicht zu verlieren. Reiter kommen zur rechten herbei, der eine greift bestürzt an die Stirn und blickt nach oben, als ob er die schreckliche That nicht fassen könne, ein anderer legt betroffen die Hand auf die Brust und beugt sich vor der Macht des Schicksals. Neben ihnen drängt Kriegsvolk herein.

Welch dramatische Kraft der Darstellung, welch tiefe Empfindung in diesem zwei Spannen messenden Bilde! Alles ist Bewegung und Teilnahme, überall das höchste Pathos angeschlagen, aber dennoch überall ernstes Masshalten, nirgends über die Grenzen des Wohllautes hinausgehende Gefühlsausbrüche. Allerdings hat Sandro nicht auf allen Darstellungen ähnlicher Art so gut Mass zu halten verstanden wie hier, nur zu leicht artet in seiner späten Zeit der Schmerz in Verzerrung, die Bewegung in krampfartige Verkrümmung des Körpers aus. Bei seinem leidenschaftlichen Naturell lässt er sich dann nur zu oft vom Affekt des Augenblicks hinreissen, und, wie in seinem bürgerlichen Leben den widerstrebendsten Regungen leicht zugänglich, fällt er auch in der Kunst dann von Extrem zu Extrem, wühlt in dumpfer verzweifelter Klage, betäubt sich dann wieder in hellaufjauchzender Fröhlichkeit. Doch dies sind Merkmale seiner späteren Zeit. Sie treten zwar schon in Arbeiten aus der Mitte und dem Ende der achtziger Jahre hervor, in ihrer ganzen Schärfe aber erst in Werken, die er in den Jahren schuf, wo er sich dem religiösen Fanatismus eines Savonarola ganz hingegeben hatte. Dann wird auch die Farbe stumpf und grau, die Zeichnungflüchtig, die Gewänder übertrieben bewegt, die Bewegungen hastig. Von alledem ist auf unserem Bildchen nichts zu bemerken. Tiefe warme Färbung, peinlich gewissenhafte Zeichnung, Beschränkung in der Bewegung, einfache, wenig geschwungene Faltenmotive: das sind Kennzeichen seiner frühen Arbeiten, welche die Darstellungen aus der Geschichte der Judith mit anderen Jugendwerken, besonders mit der Fortitudo, teilen. In der runden Gesichtsbildung, dem warmen Kolorit, der sorgsamen Behandlung des Gewandes, der subtilen Ausführung der Rüstungen und Waffen, ja selbst in nebensächlichen Details, wie in der Form der Bettleiste hier, der Thronestrade dort, sind sich diese Bilder untereinander auf das engste verwandt.

Gleiche stilistische, auf eine frühe Entstehungszeit deutende Merkmale besitzt die Einzelfigur des Sebastian in der Galerie zu Berlin (1128).

Die hohe und schmale, oben abgerundete Tafel wird in ihrer ganzen Höhe und Breite von der lebensgrossen Gestalt des Heiligen eingenommen. Er ist ein schlanker, bis auf den um die Hüften geschlungenen Schurz nackter Jüngling, der auf zwei Aststümpfen eines Baumes steht, an dessen Stamm er gefesselt ist. Die eigentliche Marterscene ist vorüber: die Peiniger haben den von Pfeilen Durchbohrten hier droben zwischen Himmel und Erde angefesselt seinem Schicksal überlassen und ziehen im Hintergrund zu Ross und zu Fuss der am Wasser sich erstreckenden Stadt zu. Einer der Bogenschützen hat in den Lüften einen Reiher erspäht, und sofort holt der sicher treffende Pfeil den Vogel herunter, ein anderer ist zurückgeblieben und hat sich im Schatten eines Baumes zum Schlummer gelagert.

Abgesehen von der in kleinem Masstab gehaltenen Gestalt des Holofernes ist der Sebastian die erste Probe, die Botticelli von seiner Kenntnis des nackten Körpers giebt, und man muss zugestehen, dass diese Probe sehr günstig ausgefallen ist. Die Zeichnung ist bestimmt, die Durchbildung bis ins einzelne genau und sorgsam, ohne jedoch mehr geben zu wollen, als die Natur selbst zeigt. Dieser Akt ist kein Skelett, um das erst nachträglich die Fleischhülle gelegt scheint, wie es bei zahlreichen Zeichnungen und den Stichen Antonio Pollajuolos, besonders aber bei dem Johannes auf Verrocchios Taufe Christi, den Eindruck macht, sondern ein wohlgebauter kräftiger Körper, der sich plastisch von dem graublauen Abendhimmel abhebt. In den langgestreckten Körperformen, der anatomisch genauen Zeichnung folgt Sandro so getreu dem Vorbild Pollajuolos, dass unser Bild, welches in der Hauptgestalt dem nach Vasari von Antonio Pollajuolo 1475 für Antonio Pucci gemalten Martyrium des Sebastian in der National Gallery

ähnelt, eine Zeit lang für ein Werk dieses Meisters gehalten wurde[1]). Näher betrachtet treten jedoch die stilistischen Eigenarten Botticellis, die wir in seinen Jugendarbeiten finden, hier so überzeugend hervor, dass bereits Crowe und Cavalcaselle an ihn als Künstler dachten[2]) und der Katalog der Berliner Galerie es mit vollem Rechte als sein Werk anerkennt. Die Durchbildung des Kopfes ist fast die gleiche wie bei dem Damianus auf dem Altarbild aus S. Ambrogio, die Modellierung des Körpers findet sich genau ebenso bei dem Holofernes, die Form der Füsse in der nämlichen Weise bei der Katharina auf dem eben erwähnten Bilde und bei der Fortitudo. Ähnlich wie auf der Heimkehr der Judith ist auch die Landschaft behandelt, woselbst die gleiche Staffage, wie die an Verrocchio erinnernden Reitertrupps, wiederkehren. Auch hier das Bestreben Botticellis, die Gestalt ganz in den Vordergrund vor die Landschaft zu setzen, diese nur als nötigen Hintergrund zu betrachten, vor dem die Figuren sich bewegen. Die Landschaft selbst ist wie auf allen Bildern unseres Meisters nebensächlich behandelt, die freie Luft dagegen als neutraler und wirksamster Grund für die Herausarbeitung der Gestalt gewählt. Übereinstimmend ist auch der warme Ton des Bildes mit den übrigen frühen Werken Sandros[3]).

Da der Sebastian sich aus diesen Gründen als zugehörig zu den Jugendarbeiten Botticellis erweist, so können wir, wie bereits im Berliner Katalog und an anderem Orte schon geschehen ist[4]), mit Bestimmtheit annehmen, es sei das nämliche Bild, welches der Anonymus von Botticellis Hand in S. Maria Maggiore in Florenz erwähnt, und dessen Entstehung er auf das Jahr 1473 angiebt[5]). Diese Identifizierung ist um so wahrscheinlicher, als unser Gewährsmann ausdrücklich



Sandro Botticelli.
Sebastian. Gemäldegalerie, Berlin.

[1]) Vas. III, S. 293.

[2]) III, S. 136.

[3]) Auch nach Morelli, Die Galerie zu Berlin, S. 11, ein Jugendwerk Botticellis noch vor 1480.

[4]) Jul. Meyer im begleitenden Text zum Berliner Galeriewerk und Frey a. a. O., S. 358.

[5]) In Santa Maria Maggiore è di sua mano I° San Bastiano in tauola che è in una colonna, ilquale fece di Giennaro nel 1473.

sagt, die Tafel habe sich an einem Pfeiler der Kirche befunden, und die hohe schmale Form des Berliner Bildes auch ganz besonders für einen solchen Standort spricht. Da der Anonymus sich im übrigen über Botticelli sehr gut unterrichtet zeigt, so haben wir keinen Anlass, die von ihm gegebene Datierung zu bezweifeln. Auch Vasari berichtet in der ersten Ausgabe seiner Viten von einem Sebastian Sandros in S. Maria Maggiore, jedoch ohne nähere Datierung, übergeht ihn dagegen in der zweiten Auflage, indem er ein Bild gleichen Inhaltes im Hause der Medici anführt und an Stelle des Sebastians eine Pietà in kleinen Figuren in S. Maria Maggiore erwähnt[1]). Frey glaubt an eine falsche Lokalisierung Vasaris, Meyer vermutet, das betreffende Bild sei erst aus dem Familienpalast in die Kirche gebracht worden. Das ist jedoch nicht gut möglich, da der Anonymus, der vor Vasari schreibt, die Tafel bereits in der Kirche erwähnt. Ich glaube, die Schwierigkeit lässt sich einfach heben, wenn wir in der zweiten Ausgabe Vasaris einen Interpunktionsfehler annehmen und statt: »ed ancora un San Sebastiano. In Santa Maria Maggiore di Fiorenza è una Pietà con figure piccole, allato alla cappella de' Panciatichi, molto bella« lesen: »ed ancora un San Sebastiano in Santa Maria Maggiore di Fiorenza e una Pietà con figure piccole »Die Worte allato alla capella de' Panciatichi würden sich mit der Notiz des Anonymus in una colonna decken.

Aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre haben wir eine urkundliche Nachricht über das hohe Ansehen, dessen sich unser Meister bereits damals erfreute. Am 26. April 1478, dem Sonntag vor Himmelfahrt, war die Verschwörung der Pazzi zum Ausbruch gekommen, als deren Opfer Giuliano, der jüngere Bruder Lorenzos, unter den Dolchstössen des Bernardo Bandini und Francesco de' Pazzi gefallen war. Lorenzo selbst war dem gleichen Schicksal nur durch Zufall entronnen. Am selbigen und den folgenden Tagen wurden die Verschwörer und ihre Helfershelfer, soviel man deren habhaft werden konnte, entweder an den Fenstern des Palazzo Pubblico kurzer Hand aufgehängt oder vom wütenden Pöbel auf offener Strasse zerrissen[2]). Doch damit war Lorenzo und der Volksjustiz noch nicht genug gethan. Auch über das Grab hinaus sollten die ruchlosen Mörder des von ganz Florenz geliebten ritterlichen Giuliano verfolgt, ihr Andenken für ewig gebrandmarkt werden. Zu dem Zwecke beschloss die Signorie, die Hauptverschwörer als Gehängte an die Wände des Bargello malen zu lassen. Botticelli erhielt den Auftrag zu diesen Bildnissen. Lorenzo dichtete die Epigramme, die darunter angebracht wurden. Am 21. Juli 1478 bekommt Sandro 40 Gulden für die Arbeit vom Rat der Acht ausbezahlt[3]). Unser anonymer Gewährsmann nennt die Namen derer, die auf solch schimpfliche Weise dargestellt waren: Jacopo, Francesco und Rinato de' Pazzi, Francesco Salviati, der Erzbischof von Pisa, und die beiden Jacopo Salviati, der eine ein Bruder, der andere ein Verwandter des ersteren, Francesco und Bernardo Bandini und Napoleone Franzesi[4]). Bis auf letzteren waren sie alle am Halse aufgeknüpt gemalt, dieser jedoch hing an einem Fusse. Er war nämlich mit Hülfe Piero Vespuccis entkommen und starb im folgenden Jahre in der Fremde. Da man seiner selbst nicht habhaft werden konnte, wollte man den Flüchtling wenigstens auf diese Weise brandmarken. Auch Bernardo Bardini war nur in effigie gehängt. Er war nach Konstantinopel geflohen und wurde erst am 29. Dezember 1479, nachdem er durch Vermittlung von Antonio de' Medici, einem entfernten Verwandten Lorenzos, vom Sultan Muhamed II. ausgeliefert worden, in Florenz hingerichtet. Auf seine noch bevorstehende Bestrafung bezieht sich

[1]) III, S. 312.

[2]) Über die ganze Angelegenheit s. Reumont, Lorenzo de' Medici il Magnifico, 2. Aufl., I, S. 275 ff.

[3]) Crowe u. Cavalc. III, S. 159, Anm. 6.

[4]) Dipinse nel 1478 nella facciata, doue gia era il Bargiello, sopra la doghana messer Jacopo, Fràncesco et Rinato de Pazj et messer Francesco Saluiatj arc[h]iuescouo di Pisa, et duj Jacopi Saluiati, l'uno fratello et l'altro affine di detto messer Francesco, et Bernardo Bandini, impicchatj per la gola, et Napoleone Franzesj, impicchato per I° pie, che si trouarono nella cogiura contro a Giuliano et Lorenzo de Medicj, allj qualj Lorenzo poi fece ai piedj li epitaffi, et infra l'altrj a Bernardo Bandino che in questo modo diceua:

Son Bernardo Bandinj un nuouo Giuda,
Traditore micidale in chiesa io fuj
Ribello per aspettare morte più cruda.

auch der letzte Vers des von Lorenzo gedichteten Epigrammes. Möglich, dass das von Botticelli ausgeführte Porträt des Bandini später durch ein anderes, lebensgetreues von der Hand Leonardo da Vincis ersetzt worden ist. Es befindet sich wenigstens eine echte Handzeichnung dieses Meisters im Besitz von L. Bonnat in Paris, woselbst Bandini in reicher Kleidung, die Hände auf den Rücken gebunden, am Stricke hängt. Darunter sind die Gesichtszüge noch einmal skizziert und daneben der Stoff und die Farbe seines Gewandes genau beschrieben [1]).

Vasari erwähnt diese Darstellungen nicht unter den Werken Botticellis, sondern führt sie als Arbeiten des Andrea del Castagno an [2]). Der Aretiner wirft hier zwei Thatsachen durcheinander. Im Jahre 1434 erhielt nämlich Castagno den Auftrag, die Bildnisse des Rinaldo und Ormanno degli Albizzi, des Peruzzi und einiger anderer Widersacher der Medici, die nach der Rückkehr Cosimos aus der Verbannung für Rebellen und des Landes verlustig erklärt worden waren, an die Fassade des Bargello zu malen. Er zog sich dadurch den Spottnamen Andreino degli Impiccati (Galgen-Andrees) zu. Die Verwechslung seitens des Biographen ist jedoch leicht zu verstehen, wenn man bedenkt, dass er die 1494 bei Vertreibung der Medici aus Florenz herabgeschlagenen Wandgemälde nicht mehr selbst gesehen hatte.

Die Bildnisse der Mörder Giulianos sind nicht mehr erhalten, wohl aber das Bildnis des Opfers dieses Komplottes. Es existieren zwei Portraits des Giuliano de' Medici, die beide Anspruch auf die Autorschaft Botticellis machen. Das eine befindet sich in der Galerie zu Berlin (Nr. 106B), wohin es 1878 mit anderen Kunstschätzen aus dem Palazzo Strozzi [3]) gelangte, das andere ist mit der Sammlung Morelli kürzlich in die Accademia Carrara zu Bergamo übergegangen. Beide sind Brustbildnisse ohne Hände und stimmen in Stellung, Haltung und Tracht des Dargestellten völlig überein. Der Mediceer ist in nicht ganz strenger Profilstellung, mit gesenktem Blick, nach rechts aufgefasst [4]). Über einem olivgrünen, am Halse mit schmalem weissen Kragen abschliessenden Untergewande trägt er ein dunkelrotes Sammtwams mit grauem Pelzbesatz. Auf dem Bilde der Sammlung Morelli ist der Kopf vor eine Fensteröffnung mit freier Luft, auf dem Berliner Exemplar vor blauen Grund gesetzt.

Der Berliner Katalog erklärt das dortige Stück für das Original und das andere für eine geringere Wiederholung. Morelli dagegen trat für die Originalität seines Exemplares ein und hielt das Berliner nur für ein Atelierwerk, d. h. für eine Kopie danach [5]). Das Morellische Porträt besitzt in der That Vorzüge, die ihm den Vorrang vor dem Berliner sichern. Ausschlaggebend ist dabei die Stellung des von schwarzen Haaren umrahmten Kopfes vor einer Fensteröffnung mit freier Luft. Dadurch hebt sich der Kontur schärfer, plastischer und bedeutend wirksamer ab als von dem blauen Grund. Auf den noch zu besprechenden eigenhändigen männlichen Bildnissen Botticellis im Louvre, in der Galerie Liechtenstein, auf den weiblichen Portraits bei Mr. Jonides und im Pitti sowie auf mehreren Madonnenbildern findet sich die gleiche Anordnung vor einem Fenster mit freier Luft. Es wäre anderen Falles auch nicht zu verstehen, warum der Kopist an Stelle des blauen Grundes die ganz botticelleske Fensteröffnung gegeben hätte. Dann ist der Ausdruck bedeutender, die Durchführung im einzelnen, wie die Zeichnung der Augen und des Mundes, die Behandlung der Haare und der Gewandung geschickter, geistreicher als auf dem Berliner Exemplar.

Nach alledem darf das Portrait in Bergamo als das ursprüngliche Original angesehen werden. Das zweite Bild ist jedoch keine Kopie von Schülerhand, sondern die Malweise

[1]) Abgebildet bei Müller-Walde, a. a. O., S. 123, und bei Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Les primitifs I, S. 304.

[2]) Vas. II, S. 680.

[3]) Im Palazzo Strozzi galt es für das Portrait eines Gliedes dieser Familie und als Werk der Pollajuoli. Crowe u. Cavalc. III, S. 137, sahen es noch dort und schlossen, ohne die Persönlichkeit zu erkennen, aus dem Ton und der Zeichnung auf Botticelli.

[4]) Angelo Poliziano beschreibt Giulianos Äusseres folgendermassen: Statura fuit procera, quadrato corpore, magno, et prominenti pectore; teretibus, ac musculosis bracchiis, validis articulis, compressa alvo, amplis femoribus, suris aliquanto plenioribus, vegetis, nigrisque oculis, acri visu, subnigro colore, multa coma, capillo nigri et promisso atque in occiput a fronte rejecto. Angeli Politiani Conjurationis Pactianae anni 1478 Commentarium, documentis, figuris, notis nunc primum inlustratum cura et studio Joannis Adimari, Neapoli, 1769, pag. 47.

[5]) Die Galerien Borghese etc. S. 111. Die Galerie zu Berlin, S. 11. Daselbst auch die Abbildungen beider Exemplare.

ist so übereinstimmend mit den sonstigen Arbeiten Sandros aus den siebziger Jahren, wie besonders mit dem Sebastian, dass es wie eine eigenhändige, wenn auch etwas flüchtige und leblose, Wiederholung danach erscheint. Der ritterliche Giuliano war der Liebling von ganz Florenz. Es ist daher möglich, dass auch von anderer Seite der Wunsch nach einem Bildnis von ihm rege wurde und der Auftrag dazu an unseren Künstler erging. Morelli hat Recht, wenn er in Hinblick auf die von anderen gemalten Portraits des Quattrocento durchaus abweichende Wiedergabe des hier Dargestellten mit fast geschlossenen Augen und in Hinblick auf die steife Haarbehandlung annahm, das Bildnis sei nach der Totenmaske gemalt. Dadurch findet auch die leblose Behandlung des Unterkiefers sowie die sonstigen Härten des Originals ihre Erklärung. Dasselbe wäre somit in der ersten Hälfte des Jahres 1478 entstanden.

Nicht nur zu dieser Zeit, auch späterhin erfreute sich Sandro als Bildnismaler der Gunst des mediceischen Hauses. Vorgreifend wollen wir daher bereits an dieser Stelle das Portrait des Piero de' Medici, des unseligen Sohnes Lorenzos, erwähnen, das E. Müntz in dem »Pico della Mirandola« oder »der Medailleur« genannten Bilde in den Uffizien (Scuola toscana, Nr. 1154) erkannt hat[1]). Es ist das Brustbild eines jungen Mannes mit roter Kappe in Vorderansicht, der in beiden Händen eine Medaille mit dem Profilbildnis Cosimos des Alten hält. Eine Vergleichung des hier Dargestellten mit einem dem Illuminator Gherardo zugeschriebenen Miniaturportrait Pieros in dem 1488 bei Bernardo Nerli in Florenz gedruckten und dem Mediceer dedizierten Pergamentexemplar der homerischen Gedichte lässt die Übereinstimmung der Züge nicht verkennen[2]). Auf schlankem Hals sitzt ein knochiger hagerer Kopf. Die Stirn wird durch die dichten braunen Haare fast ganz verdeckt, die gerade Nase ist lang und schmal, der Mund gross, das Untergesicht, wie bei allen Medici, vorgebaut. Die hellen Augen blicken stolz und kalt.

Auf dem Bilde erscheint der 1471 geborne Piero allerdings nicht mehr wie ein siebzehnjähriger Jüngling, sondern um vier bis fünf Jahre älter. Vielleicht 1492, dem Todesjahr Lorenzos il magnifico, sicherlich vor 1494, der schimpflichen Vertreibung Pieros aus Florenz, ist dieses flau und hart behandelte Portrait entstanden, das in der grauen Färbung, den schweren schwarzbraunen Schatten, den harten Umrissen und der flüchtig behandelten Flusslandschaft im Hintergrund das Gepräge der späten Zeit Botticellis trägt[3]).

Ein gut Teil Ironie des Schicksals liegt in dem Bilde. Wie ein Amulet zeigt der leichtsinnige, hochfahrende Piero das Portrait seines bedächtigen, bescheidenen Urgrossvaters. Er will dem Betrachter das Vorbild deuten, dem nachzueifern er sich berufen fühlt. Wäre er diesem nur treu geblieben, dann hätte der Urenkel des »Vaters des Vaterlandes« nicht als Verräter des Vaterlandes einen frühen ruhmlosen Tod in den Fluten des Garigliano gefunden.

Dem anlässlich der Pazziverschwörung an Botticelli von einflussreicher Seite ergangenen Auftrage nach zu urteilen, genoss er bereits in den siebziger Jahren eines Rufes als Portaitmaler. Es sind aus derselben Zeit noch einige andere Bildnisse erhalten, die ihn von dieser bisher noch nicht hinreichend gewürdigten Seite seiner reichen Thätigkeit kennen und seine hohe Begabung für das Portraitfach schätzen lehren.

Dem Giuliano stilistisch und zeitlich sehr nahe steht das Brustbild eines jungen Mannes im Louvre[4]). Auf leicht gewelltem, tief in die Stirn und über einen Teil der Wangen in das Gesicht hereinhängendem Haar sitzt zurückgeschoben die schwarze Kappe. Das mit einem Senkel zusammengeschnürte Wamms ist ohne jeglichen Schmuck. Es sind unschöne

[1]) Chronique des arts, 1888, Nr. 41.

[2]) Abgeb. bei Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Les primitifs, S. 317.

[3]) Auch von dem Cicerone und Morelli für ein echtes Werk Botticellis gehalten. Dagegen kann ich mich nicht der von Morelli vorgeschlagenen und vom Cicerone in neuester Auflage angenommenen Bestimmung des unter Antonio Pollajuolo in der Galerie Corsini zu Florenz (Nr. 210) hängenden Bildnisses eines Mannes mit einem Ring in der Hand als Werk Botticellis anschliessen. Wenn auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen diesem und dem eben erwähnten Bilde besteht, so ist die Behandlung im einzelnen doch zu trocken und zu leer für den Meister selbst. Der Stil ist eine Mischung von Botticelli und Pollajuolo und gehört einem von beiden abhängigen schwächeren Künstler an. Ein ähnlich behandeltes Bild bestizt der Earl of Wemyss in London. Ebensowenig vermag ich in dem von Venturi auf Botticelli getauften und vom Cicerone (6. Auflage, S. 32) bestätigten männlichen Bildnis im Pitti (Nr. 372) die Hand des Meisters zu erkennen.

[4]) Nr. 1663 des Inventars, genannt Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts.

Züge. Eine kurze gewölbte Stirn, breite am Ansatz eingedrückte Stülpnase, vorstehende Backenknochen, vorgebauter Unterkiefer geben dem hageren Antlitz etwas Abstossendes. Aber unter hochgeschwungenen Brauen liegen ein paar durchdringend blickende Augen und verleihen der Persönlichkeit einen überlegenen, bedeutenden Ausdruck. Sie galt in Florenz, woher das Bild in den Louvre gelangte, für den durch seine bizarren Spässe bekannten Begründer der burlesken, volkstümlichen Poesie in Italien, Domenico Burchiello. Dieser Florentiner Barbier starb jedoch schon 1448 in Rom. An ihn kann füglich nicht gedacht werden.

Auffassung und Ausführung stehen hier auf gleicher Höhe. Der Blick ist von einer bannenden Gewalt, er zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters unwiderstehlich auf sich. Ganz eigentümlich wirkt die fahle gelbe Gesichtsfarbe, nur auf den spitzen Backenknochen liegt ein

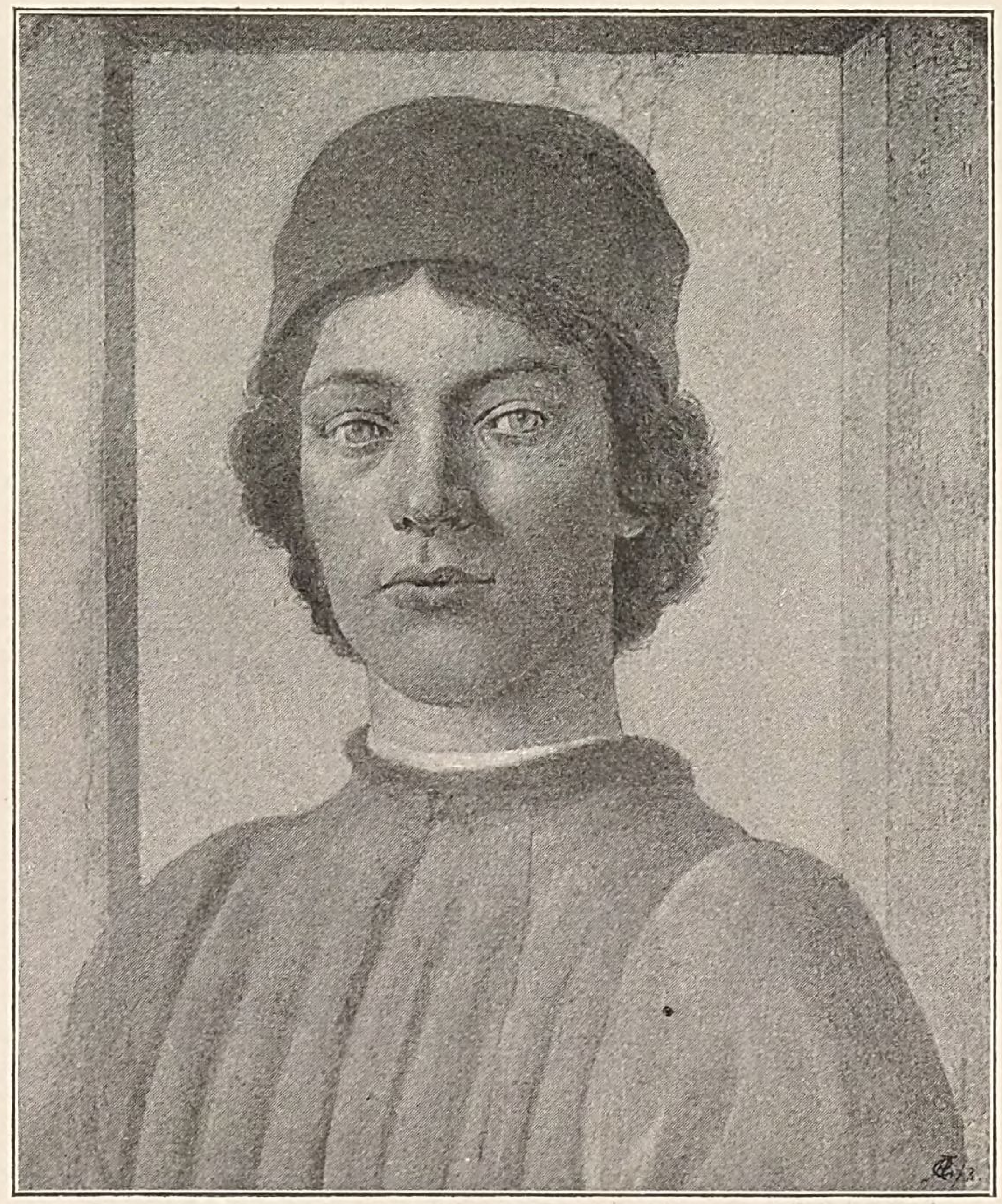


Sandro Botticelli.
Männliches Bildnis. Louvre, Paris.

leichter roter Schimmer. Gelblich ist das Weiss des Auges, grau und blutleer die Lippen wie bei einem Leberleidenden. Der mit grosser Sicherheit gezeichnete, bestimmt modellierte Kopf mit dunklem Haar, schwarzer Kappe und schwarzem Kleid steht vor graublauer Luft in einem hellen Steinrahmen. Es ist nicht zum wenigsten die wohlberechnete koloristische Wirkung, die dem Bilde einen ganz eigenartigen, von übrigen zeitgenössischen Portraits abweichenden Reiz verleiht.

Von noch höherer malerischer Wirkung, noch packenderer Individualität ist ein jüngst aus Florenz in die Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien gelangtes männliches Bildnis. Die Anordnung ist die gleiche wie bei dem eben erwähnten. In einem Fensterrahmen vor blauer Luft steht ein jugendlicher Mann. Eine rote Mütze bedeckt das kastanienbraune, in der Mitte gescheitelte Haar. Sein Antlitz macht trotz der Jugend einen festen, gesetzten Eindruck. Das einfache, mit schmalem Pelzbesatz verbrämte lilafarbene Wams erinnert

in den breiten senkrechten Falten, wie überhaupt die ganze Auffassung und plastische Behandlung, an gleichzeitige Thonbüsten. Wer der Dargestellte ist, weiss ich nicht; doch gehört er, wenn auch nicht zu der Familie der Medici, so doch wenigstens zu deren Freundeskreis. Denn der gleichen Persönlichkeit begegnen wir, wie es scheint, auf der Anbetung der Könige aus S. Maria Novella wieder, auf der linken Seite, in nächster Nähe Lorenzos il magnifico selbst. Auch in der malerischen Behandlung steht das Portrait diesem Bilde ganz besonders nahe und ist ebenfalls in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entstanden. Man kann sich nur dem Urteil Bodes anschliessen, der sagt: »Als individuelle Wiedergabe der Persönlichkeit, wie als malerische Leistung wüsste ich kein zweites Werk des grossen Florentiners zu nennen, das sich diesem an die Seite stellen liesse[1].«



Sandro Botticelli.
Bildnis eines jungen Mannes. Galerie Liechtenstein, Wien.

Früher dem Filippino, jetzt seinem Lehrer zugewiesen wird das Brustbild eines jungen Mannes in der Galerie zu Berlin (Nr. 78). Mit einer leichten Wendung nach links ist das scharfgeschnittene, regelmässige Gesicht vor den schwarzen Hintergrund gesetzt. Der seitliche Blick trifft den Beschauer. Ein schwarzes Käppchen und ein brauner Tuchrock mit schmalem, weissem Kragen bilden den Anzug. In der Auffassung ist allerdings eine gewisse Verwandtschaft mit den erwähnten Portraits Botticellis vorhanden, daneben finden sich jedoch umbrische Anklänge im Kolorit und in der Behandlung, die eher auf einen unter Peruginos Einfluss geratenen Schüler Botticellis oder Filippinos weisen. In gewissen Einzelheiten erinnert das Bild an Köpfe auf den Fresken in S. Martino zu Florenz[2]).

[1]) Die Bilder italienischer Meister in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien. Graphische Künste XV, S. 94, dazu die vortreffliche Stichradierung von A. Krüger.

[2]) Morelli, a. a. O., S. 13, weist es dem Raffaellino del Garbo zu.

Ebenfalls mehr in der Art eines zwischen Botticelli und Filippino stehenden Künstlers ist das früher Masaccio jetzt Botticelli zugeschriebene Bildnis eines Jünglings in der National Gallery zu London (Nr. 626). Der Dargestellte in braunem pelzbesetztem Wamse und roter Mütze ist vor dunklem Grund gegeben. Die Führung der Umrisse erscheint mir für Botticelli nicht sicher genug, besonders in der Zeichnung der Augen und des etwas schief ausgefallenen Mundes. Ebenso entbehrt die Nase der ihm eigenen festen Modellierung. Der graue lederfarbene Ton entspricht ihm ebenfalls nicht, wenigstens nicht in seinen früheren Werken, denen das Bild dann zuzuweisen wäre[1]).

Mit mehr Recht lässt sich dagegen Botticelli das gut erhaltene lebensgrosse Brustbild eines Jünglings im Besitze des Herrn Oskar Hainauer zu Berlin zuweisen. Er ist in Vorderansicht vor blauer Luft aufgenommen und trägt ein dunkles, an den Ärmeln weissgeschlitztes Wams und eine rote Mütze auf dem langen braunen Haar. In der scharfen Charakteristik der Persönlichkeit, dem Kolorit, der sicheren Zeichnung steht es Botticellis früher Weise in den siebziger Jahren am nächsten[2]).

Ein Profilbildnis Dantes auf blauem Grund, nach Giottos bekanntem Porträt, von der Hand Botticellis befindet sich, nach einer Mitteilung Bodes, im Besitz der Lady Alfred Seymour in London.

Die weiblichen Bildnisse Sandros erreichen die männlichen weder an Zahl, noch stehen sie, was Schärfe der Charakteristik, getreue Wiedergabe der Individualität anbelangt, auf gleicher Höhe. Sie haben etwas Typisches, dem Schönheitsideal des Künstlers Angemodeltes, eine Erscheinung, die sich nicht nur bei Botticelli findet, sondern durch sämtliche Frauenportraits des Quattrocento hindurchgeht.

Dürfen wir der Überlieferung glauben, so hat Sandro nicht nur Giuliano sondern auch die Dame seines Herzens, die schöne Simonetta Vespucci, portraitiert. Ihr Bildnis befand sich zu Vasaris Zeiten in der Guardaroba des Herzogs Cosimo, wenigstens wurde ein weiblicher Profilkopf dafür ausgegeben[3]). Aus den Worten des Biographen »nella guardaroba del signor Duca Cosimo sono di sua mano due teste di femmina in profilo, bellissime: una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo; et l'altra, madonna Lucrezia de' Tornabuoni, moglie di detto Lorenzo« geht jedoch hervor, dass er in dieser Bestimmung nur der allgemeinen Tradition folgte, nicht aber aus eigener Quelle für die Bezeichnung schöpfte. In der That lässt sich keiner der drei weiblichen Profilköpfe — im Staedelschen Institut zu Frankfurt a. M., in der Galerie zu Berlin, im Palazzo Pitti — obgleich jeder den Anspruch macht, das Bildnis der von Polizian besungenen Schönen zu sein, mit deren autenthischem Porträt identifizieren. Ein solches mit der Aufschrift Simonetta Januensis Vespuccia befindet sich nämlich in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly[4]). Es stammt aus Casa Vespucci, gelangte von dort in den Besitz von Reiset, dem früheren Direktor des Louvre, und

[1]) J. P. Richter, Italian Art in the National Gallery, London 1883, S. 24, hält das Portrait für ein Werk Botticellis, ebenso Frizzoni, Arte italiana del rinascimento saggi critici, Milano 1891. Das von Frizzoni Botticelli zugeschriebene männliche Bildnis in dem neuerdings eröffneten Museo Filangieri zu Neapel kenne ich nicht. Vgl. Archivio storico dell' arte, 1889, S. 299.

[2]) Erwähnt von Bode als Werk Botticellis in der Gazette des beaux arts 1888, I, S. 487, und von Fr. Harck im Archivio storico dell'arte 1890, S. 205. In dieser an Quattrocento-Skulpturen und Bronzen besonders reichen Sammlung befindet sich auch ein gut erhaltenes feines Bildchen der Madonna zwischen Hieronymus und Johannes Bapt. auf Goldgrund aus Fra Filippos früher Zeit, eine dem Pesellino nahestehende Madonna mit Kind und Engeln und ein weibliches Profilbildnis in der Art des Piero Pollajuolo.

[3]) III, S. 322.

[4]) Die wenigen über ihr Leben bekannten Nachrichten sind von A. Neri im Giornale storico della letteratura italiana Vol. V., S. 131 ff., zusammengestellt worden. Danach ist Simonetta um 1453 zu Genua als Tochter des Gaspare Cattaneo und der Cattochia di Marco Spinola geboren. Im August 1468 verheiratete sie sich bereits mit Marco Vespucci aus Florenz und wird als dessen »Donna« in den folgenden Jahren erwähnt. Am 26. April 1476 starb die kaum 23jährige an der Schwindsucht und wurde Tags darauf in Ognissanti beigesetzt. Soweit man das Liebesverhältnis Guilianos zu ihr aus der Poesie Polizians und dem Umstande, dass Simonetta die Gattin eines Mannes aus vornehmer Florentiner Familie war, beurteilen kann, war es ganz idealer Natur. Giulio, der natürliche Sohn Giulianos, der spätere Papst Clemens VII, erst 1478 geboren, war einem anderen nicht näher bekannten Verhältnisse entsprossen.

bildet erst seit einigen Jahren einen Schmuck der Galerie zu Chantilly. Dargestellt ist ein junges Weib in Halbfigur im Profil nach links. Hals und Brust sind entblösst, ein orientalischer Shawl ist um die Schultern gelegt und schneidet die Büste unterhalb des Busens ab. Den Hals schmückt eine Kette in Form einer Schlange. Das nach der Sitte der Zeit weit zurückgestrichene hellblonde Haar ist in zwei dicken Zöpfen aufgesteckt, die von Perlenketten durchflochten sind. Auf dem herrlich geformten Hals sitzt ein anmutiger kleiner Kopf. Das Profil zeigt eine mässig vorspringende Stirn, eine mit geringer Vertiefung ansetzende gerade Nase. Zwei leuchtende Augen, ein schwellender Mund, fleischiges Kinn verleihen dem Gesicht einen lebhaften, leicht sinnlichen Ausdruck. Früher wurde das höchst anziehende Portrait abwechselnd Botticelli und Pollajuolo zugeschrieben, doch hat Frizzoni Piero di Cosimo als seinen Urheber erkannt, indem er nachwies, dass es identisch ist mit einem Bilde der Kleopatra, das Vasari neben zwei männlichen Bildnissen (jetzt im Museum des Haag) von der Hand dieses Meisters im Besitze des Francesco da Sangallo erwähnt[1]).

Von dem Bildnis der Simonetta abweichende Züge trägt der überlebensgrosse weibliche Profilkopf im Staedelschen Institut zu Frankfurt (Nr. 11). Das üppige blonde, mit Perlenschnüren geschmückte Haar wallt, in leichten von rosa Bändern durchflochtenen Knoten geschlungen, in den Nacken herab. Auf dem Scheitel schwankt ein Busch von Reiherfedern, von einem als Kelchblume gefassten Rubin gehalten. Eine grosse Gemme mit der Bestrafung des Marsyas schmückt den edelgeformten langen Hals. Scharf und klar hebt sich das Profil in der hellen Färbung vom dunklen Grund ab. Die Züge haben nichts portraitartiges, sondern zeigen das weibliche Schönheitsideal Sandros, wie es vom Beginn der achziger Jahre ab bei seinen Göttinnen, Nymphen und Grazien vorherrschend ist: eine hohe, mässig gewölbte Stirn, an die ohne merkliche Einsenkung die gerade Nase mit breitem Rücken, etwas knolliger Spitze und leicht geblähten Nasenflügeln ansetzt; einen leise geöffneten von schwermütigem Zug umspielten Mund; grosse, helle von schweren Lidern beschattete Augen unter zarten, fast horizontal verlaufenden Brauen. Eine Vergleichung des Frankfurter Bildes mit den Köpfen der Grazien auf dem »Frühling«, der Frühlingsgöttin auf der »Geburt der Venus«, der Venus auf dem Bilde Venus und Mars in der Londoner National Gallery lässt die Übereinstimmung der Züge hervortreten. Um die gleiche Zeit wie diese, etwa in den Jahren 1480--1486, wird das Frankfurter Bild entstanden sein, in dem wir wahrscheinlich eine jener Nymphen oder Göttinnen oder sonstigen bei Festen und Aufzügen damaliger Zeit beliebten mythologischen Figuren zu erkennen haben. Gegen die von Warburg neuerdings wieder vertretene Annahme, hier das Bildnis der »ninfa Simonetta« zu besitzen, spricht, wie gesagt, die Unähnlichkeit der Züge mit dem Portrait in Chantilly und die Thatsache, dass der Kopf ausgesprochen denselben Typus wie zahlreiche andere Fabelwesen auf Bildern Botticellis zeigt[2]).

Der Umstand, dass das Weib auf dem Frankfurter Bilde die Gemme mit Apollo und Marsyas trägt, die sich im Besitze der Medici befand, beweist höchstens, dass es für ein Glied dieser Familie gemalt wurde. Es ist ein eigenhändiges, gutes Werk Botticellis und nicht etwa in seiner Werkstatt nach dem ähnlichen Bilde in Berlin (Nr. 106 A) gemalt worden[3]).

Dieses zeigt die gleichen idealen Profilzüge mit einer sehr ähnlichen phantastischen Nymphenhaartracht wie das Frankfurter Stück, ist jedoch in kleinerem Masstab gehalten. Trotzdem erscheinen die Züge vergröbert, die Umrisse sind schwarz und hart, das linke Auge unter geschwollenem, gerötetem Lide ist verzeichnet. Das aus dem Palazzo Riccardi stammende Bild macht keinen erfreulichen Eindruck und ist geringer wie das Frankfurter. Ich möchte um-

[1]) Vas. IV, S. 144; vgl. Frizzoni, Arch. stor. ital. 1879, S. 256, und Arte italiana del rinascimento, S. 249.

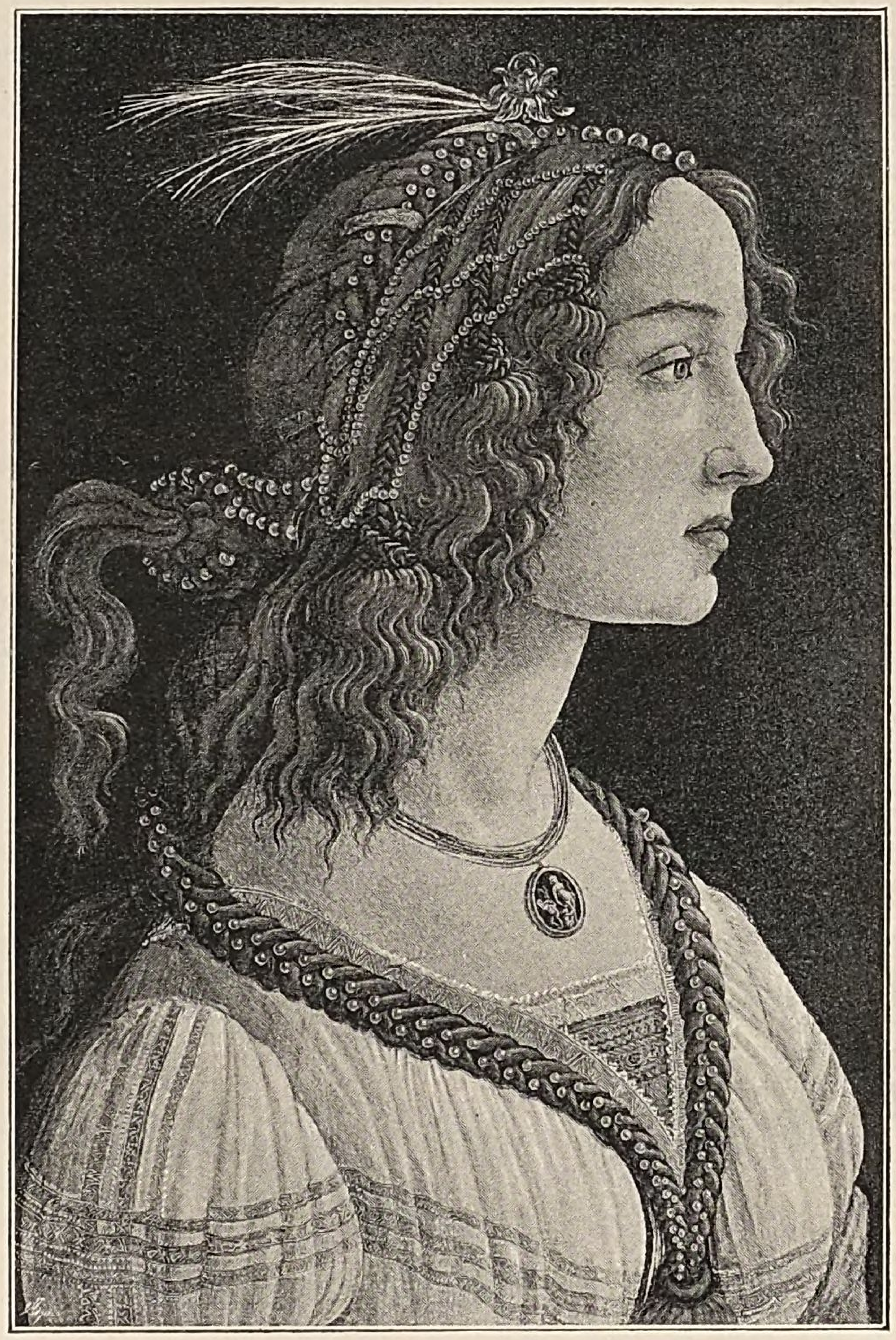
[2]) A. Warburg, Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Inaugural-Dissertation der Universität Strassburg 1892, S. 41 ff.

[3]) Warburg, S. 43, weist darauf hin, dass das Profilbild der Simonetta in Chantilly nicht gut als Ausgangspunkt für die Lösung der Simonettafrage dienen könne, da der 1462 geborene Piero di Cosimo es nicht nach dem bereits 1476 verstorbenen Original hätte anfertigen können. Dem gegenüber ist nur zu erwägen, wie ähnlich Sandro Botticelli z. B. auf seiner Anbetung der Könige in den Uffizien verstorbene Mitglieder des mediceischen Hauses nach früheren Bildnissen, Medaillen und Reliefs portraitierte.

gekehrt hier eher an eine freie Werkstattswiederholung nach letzterem denken[1]). Eine gleich harte Umrisszeichnung, gleich gerötete und geschwollene Augenlider, ein gleiches hektisches Rot der Wangen findet sich auf dem Madonnenrundbild in der National Gallery zu London (Nr. 275).

Ein ähnliches weibliches Brustbild, jedoch in Vorderansicht, anscheinend von der Hand Botticellis, befand sich im vorigen Jahre auf der Auktion Leclanché in Paris.

Anders wie bei den Frauenköpfen in Frankfurt und Berlin verhält es sich mit dem weiblichen Profilbildnis im Palazzo Pitti (Nr. 353). War es dort nicht möglich, an eine bestimmte Persönlichkeit zu denken, so ist hier das Bildnismässige der Züge unverkennbar. Dass



Sandro Botticelli.
Weibliches Idealbildnis. Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

jedoch nicht Simonetta die Dargestellte ist, wie der Katalog des Pitti glauben machen will, zeigt ein Blick auf das Bild in Chantilly. Wir haben hier vielmehr eine nicht mehr ganz junge Frau mit regelmässigen Zügen vor uns. Das schlichte, tief über die Schläfen hereingekämmte braune Haar bedeckt ein einfaches weisses Häubchen. Die Stirn ist flach, die lange, gerade Nase springt ziemlich weit vor, der kleine Mund ist wenig zugespitzt. Ein glattes braunes Kleid mit schmaler weisser Puffe an den Schultern hüllt die hagere, überschlanke Figur ein. Kein Schmuckstück ist zu erspähen, nur eine feine schwarze Kordel schlingt sich um den langen Hals

[1]) Im Katalog der Berliner Gemäldegalerie 1891 nur als „Bildnis einer jungen Frau“ aufgeführt. Jul. Meyer a. a. O., S. 39, lässt es unbestimmt, ob das Bild wirklich die bella Simonetta darstelle, ebenso Morelli, Die Galerie zu Berlin, S. 11, der es „für erfreulich und charakteristisch für Botticelli“ hält; vgl. ausserdem Bode, Gazette des beaux arts 1888, I, S. 485.

Den Hintergrund bilden, wie auf den meisten Bildnissen Sandros, ein steinerer Fensterrahmen und ein Stück Himmel. Grau, braun, weiss sind die dominierenden Farben.

Die äusserst einfache, anspruchslose, ja simple Behandlungsweise lässt das Bild auf den ersten Blick so nichtssagend erscheinen und hat zusammen mit den nicht gerade sehr anmutigen Zügen der Dargestellten sogar dazu geführt, es Botticelli selbst abzusprechen[1]). Aber man beachte, wie weich der Kopf in dem zarten, grauen Gesamtton sich rundet, mit welcher Präzision die Umrisse geführt sind, mit welch feinem Verständnis die schmale schwarze Schnur den überlangen Hals teilt, den Kontur des Nacken unterbricht, auf den matten Fleischton belebend und hebend wirkt. Eine gleiche Behandlungsweise, den gleichen zarten grauen Ton findet man auf dem »Frühling« in der florentiner Akademie, und ungefähr gleichzeitig, etwa um 1482, wird auch unser Bildnis entstanden sein. Wen es darstellt, liess sich nicht bestimmen. Vielleicht haben wir darin das in der Guardaroba des Herzogs Cosimo erwähnte Portrait der Clarice Orsini, nicht der Lucrezia Tornabuoni, zu erkennen, welch letztere Vasari in Verwechslung mit der Mutter Lorenzos il magnifico als dessen Gemahlin bezeichnet. Für Lucrezia, die 1482 fünfzigjährig verstorbene Gattin Pieros il gottoso stimmt das Alter der Dargestellten nicht, wohl aber für die als Dreissigerin 1488 gestorbene Römerin Clarice. Die Beschreibung, die Lucrezia von ihr gelegentlich der Brautschau 1467 aus Rom an ihren Gatten Piero sendet, entspricht, die damalige Jugend der Orsinierin in Betracht gezogen, ganz gut dem Bildnis hier[2]).

Der gleichen Schaffensperiode Botticellis gehört ein treffliches weibliches Bildnis in Halbfigur bei Mr. A. Constantine Jonides in Brighton (England) an. Es stellt eine jugendliche Frau von nicht regelmässigen aber anziehenden Zügen dar, die hinter einem Fensterrahmen steht. Ein einfaches weisses Häubchen bedeckt auch hier den Hinterkopf, die welligen rötlichen Haare sind auf der Seite aufgenommen. Über dem roten an den Unterärmeln weiss gepufften Kleid liegt ein durchsichtiger weisser Überwurf mit braunem Besatz, den Hals schmückt eine aus schwarzer Kordel geflochtene Kette. Links ist ein von einer Säule geteiltes Fenster, durch das der blaue Himmel hereinschaut, im Hintergrund öffnet sich eine Thür in ein zweites Gemach. Auf der Fensterbrüstung steht in teilweise zerstörter Schrift: SMERALDA DI M. BANDINELLI MOGLIE DI VI . . . BANDINELLI. Danach wäre die Dargestellte Smeralda Donati, die erste Gattin des seit 1450 in Floren znachweisbaren Viviano di Bartolommeo di Francesco aus Gajuole, Mutter des 1459 geborenen Goldschmiedes Michelangelo, Grossmutter des 1488 geborenen bekannten Bildhauers Baccio Bandinelli. Da Baccio aber erst nach 1530 aus Eitelkeit den Beinamen Bandinelli annahm, unter Vorgabe, von einer alten sieneser Familie dieses Namens abzustammen[3]), so ist die Aufschrift dem Bildnisse erst später hinzugefügt worden und hat keinen urkundlichen Wert.

Das Bild selbst ist von guter Erhaltung. Ganz besonders gelungen ist die Wiedergabe des roten Untergewandes unter dem weissen Überwurf, die Modellierung der Hände ist von hoher Vollendung. In dem zarten, grauen Gesamtton und der Gewandbehandlung steht das Gemälde ebenfalls dem »Frühling« ganz besonders nahe und wird gleich diesem in Beginn der achziger Jahre entstanden sein. Die Dargestellte ähnelt sogar etwas der Venus dort. Dante Gabriele Rossetti, aus dessen Besitz das Portrait stammt[4]), hielt beide für die gleiche Persönlichkeit. Soweit jedoch möchte ich nicht gehen. Wie viel Anregung mag der unserem Meister geistesverwandte Begründer der Praeraffaelitenschule aus diesem Werke des alten Italieners geschöpft haben für seine Frauenköpfe!

Ein stilistisch ähnliches wohlerhaltenes Brustbild einer jungen Frau in roten Kleide befindet sich bei Lady Alfred Seymour in London. Sie ist im Profil nach rechts

[1]) Morelli, Die Galerien Borghese etc., S. 107, Crowe u. Cavalc. III, S. 170, wo ebenfalls die Identität der dargestellten Persönlichkeit mit der Simonetta in Frage gestellt wird, stossen sich an »dem faden grauen Gesamtton«, erkennen es aber trotzdem als Arbeit Botticellis an. Der Cicerone findet es »ohne grösseren Reiz«.

[2]) Reumont, Lorenzo de Medici il Magnifico [2], 1883, I, S. 198.

[3]) Milanesi zu Vas. VI, S. 133.

[4]) Früher in der Sammlung Pourtales.

dargestellt und trägt eine perlenbesetzte Halskette um den Hals. Auch hier bildet ein Fenster den Hintergrund[1]).

Kehren wir nun zu Botticellis Arbeiten aus den siebziger Jahren zurück. Hier bildet den Abschluss und gleichsam die Vollendung im Portraitfache die für S. Maria Novella gemalte Anbetung der Könige in den Uffizien (Nr. 1286).

Vasari berichtet darüber: »Es wurde Sandro in dieser Zeit eine kleine Tafel aufgetragen mit Figuren von 3/4 Ellen Höhe, die in Santa Maria Novella zwischen den beiden Thüren an der Hauptfassade, und zwar dem durch die Mittelthür Eintretenden zur linken Seite aufgestellt ward. Darauf ist die Anbetung der Könige gemalt. Da sieht man denn einen gar grossen Eifer bei dem vordersten Greis, der unserem Herrn den Fuss küsst und ihn mit Zärtlichkeit streichelt, wodurch er zu verstehen giebt, er habe das Ziel seiner langen Reise erreicht. Und die Gestalt dieses Königs ist das leibhaftige Bildnis Cosimos de' Medici des Alten, von allen denen, soviel sich bis auf unsere Tage finden, das lebendigste und natürlichste. Auch bei dem zweiten, welcher Giuliano de' Medici, den Vater des Papstes Clemens VII., darstellt, merkt man, dass er mit gar ergebenem Sinn unterthänig dem Kinde seine Verehrung bezeugt und ihm sein Geschenk darbringt. Der dritte, der, ebenfalls knieend, anbetend ihm Dank zu sagen scheint und in ihm den wahren Messias bekennt, ist Giovanni, der Sohn Cosimos. Jedoch es ist nicht möglich, all' die Schönheit zu beschreiben, welche Sandro in den Köpfen zeigt, die man hier sieht; sie sind in den verschiedensten Stellungen bewegt, die einen in Vorderansicht, andere in Seitenansicht, einige in verlorenem Profil, andere geneigt und in noch ganz anderen Arten und verschiedenen Stellungen, Köpfe von Jünglingen und Greisen, mit all' jenem Reichtum der Motive dargestellt, die seine hohe Meisterschaft bezeugen. Dabei unterscheidet er auch so genau die Gefolgschaften der drei Könige, dass man leicht erkennt, welches die Diener des einen und welche die des anderen sind; in der That ein gar wunderbares Werk und in der Farbe, der Zeichnung und Komposition so herrlich ausgeführt, dass noch heutigen Tages sich jeder Künstler darob verwundert.«[2])



Sandro Botticelli.
Bildnis einer jungen Frau. Mr. Jonides, Brighton.

Das so gerühmte Bild, dessen auch Albertini und die beiden anonymen Quellen Erwähnung thun[3]), und das Borghini und Baldinucci im Anschluss an Vasari als an Ort und Stelle befindlich beschreiben, wurde bereits im 17. Jahrhundert baulicher Veränderungen halber aus S. Maria Novella entfernt. Denn weder in Bocchis und Cinellis Beschreibung der Schönheiten der Stadt Florenz, noch bei Richa oder späteren Guiden findet sich eine Notiz darüber. Es wurde wahrscheinlich schon früh auf die Villa Poggio Imperiale gebracht, von wo es 1796 in die Galerie der Uffizien gelangte. Dort galt es lange Zeit als Werk des Domenico Ghirlandajo, bis Pini, weiland Direktor des Zeichnungskabinets zu Florenz, es als die von Vasari gerühmte Arbeit Botticellis erkannte.

1) Ausgestellt unter Nr. 143 in der Royal Academy London 1892. Nach einer Mitteilung des Herrn Direktor Bode.

2) Vas. III, S. 315 u. 323.

3) Albertini: Lascio stare la tavola de' Magi, fra le porte di Sandro Bott. Der Anonymus: Et (in) Santa Maria Nouella dipinse una tauoletta di altare che è acanto alla porta del mezo, de magi, che vj sono più persone ritratte al naturale. Der Codex Petrei: una tauola in Sta Maria Novella alla porta del mezo.

In einem alten Gemäuer, woselbst ein von Baumstämmen gestütztes, aus Brettern roh zusammengefügtes Dach Schutz vor den Unbilden der Witterung bietet, finden die Weisen aus dem Morgenlande den ihnen geweissagten König der Juden. Auf einem Blocke der geborstenen Mauer sitzt Maria, geneigten Hauptes auf den Knaben herabschauend, den sie auf ihren Knieen hält. Er erhebt segnend das Händchen über dem greisen König, der knieend genaht ist und sich behutsam über das zarte Füsschen des Kindes beugt, um den Kuss der Verehrung daraufzudrücken. Dahinter steht Josef. Er hat sich vor dem glänzenden Aufzug bescheiden in den Hintergrund zurückgezogen, wo eine Felswand die Scene abschliesst, und blickt, die Rechte auf den Stein stützend, erfreut dem bunten Schauspiel zu. Nur der älteste der Könige ist einstweilen genaht; die beiden anderen knieen, vom Rücken gesehen, in einiger Entfernung inmitten des Vordergrundes. An sie schliesst sich halbkreisförmig zahlreiches Gefolge. Im Hintergrunde erheben sich die Trümmer eines Tempels, auf dessen Stufen einige Trossknechte lagern.

Die zahlreichen hier auftretenden Personen sind keine Phantasiegebilde des Malers, sondern, wie bereits aus den Worten Vasaris hervorgeht, Portraits verstorbener und lebender Glieder der vornehmsten Familie von Florenz. Die vom Biographen gegebenen Erklärungen bedürfen jedoch einiger Berichtigungen und Erweiterungen. Der vor dem Kinde knieende König ist nicht zu verkennen. Es ist Cosimo der Alte, der Vater des Vaterlandes. Der langgeformte Kopf mit den durchfurchten, scharfen Zügen, den eingefallenen Schläfen, an denen die Adern stark hervorquellen, ist aus zeitgenössischen und späteren Medaillen und Bildnissen [1]) hinreichend bekannt. Ein dunkelgrünes, goldgesticktes Gewand mit rotem Kragen und reichem Pelzbesatz hüllt den knochigen Körper ein. Vor ihm liegt der bekrönte Turban; sein Geschenk, ein goldenes Gefäss, steht zu Füssen der Madonna. Der links im Vordergrund knieende, vom Rücken gesehene König trägt einen weiten mit Hermelin verbrämten Purpurmantel. In der Linken hält er ein kostbares mit einem Schleier überdecktes Gefäss, die Rechte ruht auf der Brust zur Bekräftigung der Worte, die er mit seitwärts gewendetem Antlitz seinem Nachbarn zuflüstert. Auch diese Züge sind uns bekannt, aber sie gehören nicht Giuliano de' Medici an, wie man nach Vasaris Angabe glauben müsste, sondern dessen Vater Piero »il gottoso«, dem ältesten Sohne Cosimos, den ein allzu früher Tod bereits 1469 von der leitenden Stellung im Staatswesen genommen hatte. Denn der Kopf hat keine Ähnlichkeit mit den bekannten Bildnissen Giulianos, sondern gleicht der schönen Büste Pieros von der Hand Minos im Bargello und seiner Medaille[2]). Besonders übereinstimmend ist die auffällig platte Kopfform auf letzterer und unserem Bilde. Pieros Nebenmann, eine jugendliche Erscheinung in weissem, goldgesticktem Kleid, ist auf beide Kniee gesunken, er beugt den Oberkörper in Verehrung vor und blickt seinen Nachbarn über die Schulter fragend an. Nach Vasari hat man in ihm Giovanni, den jüngern 1463 verstorbenen Sohn Cosimos zu erkennen, der, wie sein Briefwechsel mit Fra Filippo und anderen bedeutenden Männern der Zeit lehrt, ein grosser Förderer und Gönner der Künste und Wissenschaften war. Die Medaille mit seinem Bildnis [3]) und seine aus Palazzo Medici stammende Büste von Mino da Fiesole im Bargello [4]) bestätigen die Angabe des Biographen. Nur ist er auf diesen älter dargestellt als hier [5]). Hinter ihm steht, den Blick gesenkt, die Hände im Gebet gefaltet, ein schwarzlockiger, schlank gewachsener Jüngling. Ein dunkelgrünes, golddurchwebtes Wams mit roten Ärmeln umgiebt den Oberkörper, die Beine stecken in lilafarbenen Reiterstiefeln. Dieser ritterliche, seine knieende Umgebung so weit überragende Edelmann nun ist Giuliano, der unglückliche Bruder Lorenzos, das Vorbild der ritterlichen Jugend

[1]) Die Medaille abgebildet bei Friedländer, Jahrbuch d. k. Preuss. Kunstslg. II. Unter den zeitgenössischen Bildnissen seien nur erwähnt das Verrochios Art nahestehende Marmorrelief in der Galerie zu Berlin (Nr. 34) und ein ähnliches bemaltes Terracottarelief in der Sakristei von S. Lorenzo, ausserdem die Portraits auf dem Fresko des Benozzo Gozzoli in der Kapelle des Palazzo Riccardi und auf der Darstellung des Turmbaues von Babel im Camposanto zu Pisa.

[2]) Friedländer, II, Tf. XXVII, N. 5.

[3]) Friedländer, Tf. XXVII, N. 6.

[4]) Im Cicerone irrtümlich als Portrait Giulianos de Medici aufgeführt. In der Collection des Médicis, S. 85, heisst es: Una testa die marmo sopra l'uscio dell' antichamera di tutto rilievo ritratto al naturale di Giovanni di Cosimo.

[5]) Auch auf einem im Saal der Camäen in den Uffizien befindlichen kleinen Portrait ist er in jugendlichem Alter dargestellt.

von Florenz. Die Übereinstimmung mit seinem Portrait in Bergamo und der Jugendbüste bei Gust. Dreyfus sowie der Medaille von der Hand Antonio Pollajuolos ist eine so schlagende, dass kein Zweifel über die richtige Benennung der Figur obwalten kann [1]). Hinter ihm nahen sich ehrfurchtsvoll mit gebeugtem Knie zwei Jünglinge in reicher Kleidung. Des einen Antlitz ist nicht sichtbar, der andere ist uns bereits aus dem Altarbild aus S. Ambrogio in der Florentiner Akademie bekannt. Dort erscheint er in der nämlichen Kopfhaltung als hl. Damianus [2]). Neben ihm steht zu äusserst rechts ein jugendlicher Mann in gelbem Mantel, das von braunen Locken umrahmte Antlitz dem Beschauer zugewendet. Es ist Sandro Botticelli selbst, der Schöpfer des Gemäldes. Eine kräftig ausgearbeitete Stirn, grosse helle Augen, eine breite vorspringende etwas gebogene Nase, ein stark gebautes Untergesicht verleihen dem Kopfe ein energisches, geistvolles Aussehen. Für die Annahme, hier das Bildnis Sandros zu besitzen, spricht nicht nur die Haltung des Kopfes, die sich aus der Zeichnung im Spiegel erklärt, nicht nur der künstlerisch drapirte Mantel und der für die Anbringung des Selbstporträts übliche Standort in der Ecke des Bildes, sondern vor allem die Ähnlichkeit mit dem Bildnis, das Filippino nach Vasaris Angabe von seinem Lehrer auf der Kreuzigung Petri in der Brancaccikapelle gemalt hat [3]).

Eine der betreffenden Gestalt des Künstlers auf der Anbetung ähnliche jedoch nicht übereinstimmende Figur findet sich auf einer Silberstiftzeichnung im Musée Wicar zu Lille (Nr. 80. Braun Nr. 21). Sie scheint mir jedoch nicht von Botticelli selbst herzurühren, dem sie dort zugeschrieben wird, sondern gehört einem Filippino nahestehenden Künstler an [4]).

Noch in einigen anderen Figuren derselben Seite ist man versucht, bekannte Persönlichkeiten zu vermuten. So ähnelt der Jüngling in spitzem Hut neben dem Künstler dem Lorenzo Tornabuoni, dessen Bildnis Sandro mehrere Jahre später in Chiasso Macerelli, der heutigen Villa Lemmi, malte. Ist es doch auch nur natürlich, den hoffnungsvollen Spross einer mit den Mediceern so engverwandten und befreundeten Familie in diesem Kreis zu finden, besonders wo sein Vater Giovanni, der Schwager Pieros de' Medici, ebenfalls anwesend ist. Wenigstens zeigt das auf der gleichen Seite oben neben der Mauer an zweiter Stelle sichtbare etwas feiste Gesicht Ähnlichkeit mit der trefflichen Medaille Giovanni Tornabuonis [5]), den mehr als ein Decennium später Domenico Ghirlandajo im Chor von S. Maria Novella portraitierte. Wenig entfernt von ihm steht ein älterer Mann mit kurzem weissem Haar, der das ernste, von tiefen Falten durchfurchte Antlitz dem Beschauer zuwendet. Die Ähnlichkeit mit der Medaille und der Büste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano im Louvre und im Museum zu Berlin erlauben auch hier die nämliche Persönlichkeit zu erkennen. Gerade ihn, den Gönner der Kunst und Wissenschaft, der nach seiner im Jahre 1466 erfolgten Rückkehr aus der Verbannung im engsten freundschaftlichen Verkehr mit Piero und Lorenzo de' Medici stand, würden wir nur ungern in dieser Versammlung missen.

Auf der linken Seite des Bildes zu äusserst links steht ein junger Mann mit entblösstem Haupte, breit und selbstbewusst wie der Rittersmann Donatellos. Die Hände über dem Schwertknauf gefaltet, blickt er zu Boden: Lorenzo il magnifico. Es sind jene charakteristischen Gesichtszüge mit der breitgedrückten Nase und dem vorspringenden Untergesicht, die alle Bildnisse

[1]) Müller-Walde a. a. O., S. 126, übersieht diese Gestalt ganz und will Giuliano in dem auf der linken Seite zu äusserst links stehenden, auf das Schwert sich stützenden Jüngling erkennen (s. w. u.). Die Beziehung des auf Abb. 36 gegebenen Jünglings mit Jagdspeer und eines auf Abb. 38 dargestellten ähnlich gekleideten Reiters auf Giuliano und das von ihm am 28. Juni 1475 auf dem Platze vor S. Croce abgehaltene Tournier ist nicht unmöglich; einen Zusammenhang der auf Abb. 37 gegebenen jugendlichen Frauengestalt mit der bella Simonetta dagegen kann ich weder auf Grund des Bildnisses in Chantilly noch weniger in Vergleichung mit dem als Portrait dieser Geliebten des Guiliano höchst zweifelhaften Frauenkopfe in der Berliner Galerie (Nr. 106 A.) herausfinden.

[2]) Ein älterer 1390 gestorbener Bruder Cosimos hiess Damianus.

[3]) Vas. II, S. 325.

[4]) Auch die übrigen Botticelli in der Sammlung zu Lille zugeschriebenen Zeichnungen (Nr. 78 Madonna mit Kind, Nr. 79 desgl., Nr. 81 u. 82 männliche Aktfiguren, Silberstift auf rosa Papier, weiss gehöht) rühren nicht von ihm her. Nr. 79 gehört eher in den Anfang des Cinquecento, Nr. 81 u. 82 stammt gleich zahlreichen Blättern in den Uffizien und in mehreren anderen Zeichnungskabineten aus dem Skizzenbuch eines bis jetzt noch nicht näher zu benennenden Florentiner Künstlers aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

[5]) Friedländer, II, Tf. XXVI.

Lorenzos unverkennbar machen, wenn sie auch bei dem jüngeren Manne noch keineswegs so auffällig und hässlich wirken wie später in reiferem Alter infolge langjähriger Krankheit. Die Bestätigung liefert eine Vergleichung mit seiner aus Verrocchios Atelier stammenden, jetzt im Privatbesitz zu Boston befindlichen Jugendbüste[1]). Eine mittelgrosse etwas untersetzte Gestalt, trägt er das nämliche Kostüm wie sein Bruder Giuliano: über einem blauen Untergewand ein enganliegendes rotes Wams, lila Beinlinge und braune Reiterstiefel. Die Übereinstimmung in der Kleidung der Brüder ist sicherlich nicht zufällig, beide sollten vielmehr als ritterliche Erscheinungen charakterisiert werden. Einer der Gefährten schlingt die Rechte um Lorenzos Hüfte und hält das Ross am Zügel, das seinem Herrn den Kopf zuwendet. Vielleicht ist es Angelo Poliziano, der treue Freund und Berater des Mediceers, der als Erzieher seiner Kinder jahrelang mit ihm unter einem Dache wohnte. Die Züge mit der gebogenen Nase, der vorgeschobenen Unterlippe, die Anordnung der Haare, die in den Nacken zurückgesetzte kleine Kappe ähneln dem Portrait des Gelehrten auf seiner Medaille[2]), wenn er auch dort in vorgerückterem Alter dargestellt ist als hier.

Auch von dieser Gruppe besitzt die Zeichnungssammlung des Musée Wicar eine kleine Skizze in Silberstift (Nr. 77, Braun Nr. 20), die mir jedoch eher nach als zu dem Bilde gemacht scheint.

Neben Lorenzo und Polizian steht ein hochgewachsener Mann in reicher Kleidung, den Reisehut auf dem Haupte. Mit der ausgestreckten Rechten auf die Versammlung im Vordergrund deutend, wendet er das Antlitz dem Medici zu und blickt ihn ernst und teilnehmend an. Es ist der nämliche Unbekannte, der uns bereits in dem Bildnis beim Fürsten Liechtenstein entgegentrat. Nur umspielt hier der weihevollen Handlung gemäss ein ernsterer Zug den Mund. An diese Gruppe reiht sich eine andere von vier Personen. Der vorderste unter ihnen eine hohe ritterliche Erscheinung in blauem Mantel, ist eine der prächtigsten und charaktervollsten Gestalten des ganzen Kreises und als Gewandfigur eine der schönsten, die man auf Bildern des Quattrocento findet.

Wie die Studie dazu erscheint eine Silberstiftzeichnung unter den nicht ausgestellten Blättern in den Uffizien (Nr. 162). Sie zeigt die Figur in einer dem Bilde entgegengesetzten Stellung, stimmt aber in der Haltung und Gewanddrapierung mit ihr überein. Auch die herrliche Zeichnung eines nach rechts schreitenden Jünglings im Jagdhut, mit einem kelchartigen Gefäss in der Hand, ebendort, gehört hierher (Rahmen 62, Nr. 1247)[3]).

Mit meisterlichem Geschick sind die zahlreichen Portraitfiguren — es sind derer neunundzwanzig — in dem knappen Raum angeordnet, jede ist an ihrem Platze, keine möchte man entbehren. Durch trefflich gelungene Überschneidungen und Verkürzungen, Profil- und Vorderansichten, besonders durch das mannigfaltige Spiel der Augen, ist eine reiche Bewegung, durch die verschiedenen im Gespräch sich zusammenschliessenden Gruppen ein buntes Leben in die Bildnisreihe gekommen. Man hat nicht den Eindruck, als ob die Dargestellten dem Künstler eigens Modell gestanden hätten, sondern als ob er sich bei irgend einem feierlichen Empfang eines vornehmen Gastes oder fremdherrlichen Gesandten in den Palazzo Riccardi geschlichen und dort ungesehen die illustre Gesellschaft konterfeit habe.

Wenn irgendwo unter den Werken damaliger Künstler, so finden wir in Botticellis Gemälde die Vorzüge, die der feinsinnige Leon Battista Alberti von einem guten Geschichtsbilde verlangt: »Wie es Gewohnheit der Herrscher ist, durch Wortkürze ihren Befehlen Ehrwürdigkeit zu geben, so verleiht eine gewisse beschränkte Figurenanzahl einem Bilde in nicht geringem Grade würdevolle Haltung. Figurenmangel missfällt mir auch in einem Geschichtsbilde, doch ebensowenig lobe ich eine Reichhaltigkeit, die würdevoller Haltung entbehrt. In jedem Bilde aber erfreut die Mannigfaltigkeit, und ganz besonders setzte sich stets jenes Bild in Gunst, das in den Stellungen der Figuren grosse Verschiedenheit zeigt: deshalb mögen also einige aufrecht stehen und das

[1]) Abgeb. bei Müller-Walde, S. 20.

[2]) Friedländer, Tf. XXIX, N. 18.

[3]) Früher Maniera di Botticelli, jetzt Ghirlandajo genannt, Silberstift auf rosa grundiertem Papier, die Lichter weiss gehöht, die Schatten leicht ausgetuscht; 0,290×0,150.



Sandro Botticelli

Uffizien, Florenz

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

volle Gesicht zeigen, mit emporgehobenen Händen und lebhaftem Fingerspiele, gestützt auf einen Fuss. Andere mögen dastehen mit abgewandtem Gesicht, herabhängenden Armen und geschlossenen Füssen. Und so möge Jeder seine besondere Haltung und Gliederwendung zeigen«[1]).

Die Ausführung des Bildes ist von einer erstaunlichen Feinheit und Sorgfalt, ohne jedoch im geringsten kleinlich zu sein. Der nämliche Fleiss, den der Künstler auf die Durchbildung der Köpfe verwendet, zeigt sich in der Behandlung der Kleider. Die einzelnen Stoffe sind in ihrem Gewebe genau geschieden, die Färbung mit feinem koloristischen Sinne gewählt. Keine bestimmte Farbe überwiegt, sondern in allen Schattierungen stuft sich das Rot vom Purpur bis zum Rosa, das Blau und Grün von den hellsten bis zu den tiefsten Tönen ab. Die Stoffe brechen sich in geraden, langen Falten, die charakteristisch verschieden sind von der geschwungenen, häufig geknickten, in Zickzacklinien verlaufenden Faltengebung, die Sandro später anwendet. Ebenso sorgsam sind die einzelnen Quadern des zerfallenen Gemäuers wiedergegeben und der prächtige Pfau, welcher darauf sitzt. Man merkt, dass Sandro in der Jugend doch manches seinem sorgsam arbeitenden Ateliergenossen Fra Diamante abgesehen hatte. Die Karnation ist warm, das Rot der Wangen zart aufgesetzt, genau so wie auf den zuletzt besprochenen Werken, besonders den Judithbildern, denen unser Gemälde überhaupt in der Zeichnung und Modellierung der Köpfe und Hände, in der Behandlung des Stofflichen und der malerischen Ausführung sehr nahe steht. Es kann wegen der Ähnlichkeit mit den frühen Arbeiten Sandros, besonders mit dem Sebastian einerseits, wegen der stilistischen Verschiedenheit von dem 1480 entstandenen Augustin in Ognissanti andererseits, nur in den siebziger Jahren gemalt sein. Aus der abgesonderten Stellung, die Lorenzo auf dem Bilde einnimmt, lässt sich sogar mit Wahrscheinlichkeit der Schluss ziehen, es sei unmittelbar nach der Niederwerfung des Pazziaufstandes noch im Jahre 1478 von dem Mediceer zum Dank seiner Errettung aus Mörderhand und zum Andenken an seine Vorfahren, vor allem an seinen unglücklichen Bruder Giuliano, nach S. Maria Novella gestiftet worden[2]). Die Annahme, die Tafel sei erst nach dem Tode Giulianos gemalt, wird durch das Bildnis des letzteren bestätigt, da es nicht nach der Natur gemacht ist, sondern in der Profilstellung, der gesenkten Haltung des Kopfes und der Augen eine Wiederholung nach dem ererwähnten Originalportrait ist. Sandro Botticelli, der die Bildnisse der Verräter gemalt hatte, wurde gleichsam zum Entgelt von Lorenzo mit diesem ehrenvollen Auftrage betraut.

Die Bestimmung des Bildes war massgebend für die Auffassung und Ausführung von seiten des Künstlers. Nicht um ein kirchliches Ceremonienbild getreu der in der Schrift gegebenen Erzählung von der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande handelte es sich hier, sondern um die Verherrlichung der vornehmsten Familie von Florenz: um die Apotheose der Medici. Nur dieser Gedanke beherrschte den Besteller, nur ihm sollte der Künstler Gestaltung verleihen. Jede Andeutung historischen Kostüms auch bei Josef und Maria ist deshalb auf das strengste vermieden; nichts sollte den rein weltlichen Charakter des Repräsentationsbildes stören. Und diesem Gedanken wird mit grösster Einfachheit und vornehmem Masshalten Ausdruck geliehen, kein Prunken mit äusserlichem Glanze, sondern eine schlichte Versammlung ernster Männer, aber Männer, deren Anwesenheit erst dem Vorgange die rechte Weihe giebt, ihm den wahren Schmuck leiht und die Unsterblichkeit sichert.

Sandro ist mit der Schöpfung dieses Repräsentationsbildes das Muster für kommende Künstlergenerationen geworden, Einen solch weitgehenden Gebrauch von der Freiheit, zeitgenössische Portraitfiguren in dem Rahmen einer biblischen oder legendarischen Erzählung zu vereinen, hat vor ihm kein Künstler gemacht, und keiner seiner Nachfolger hat ihn in der dabei gezeigten weisen Beobachtung ästhetischer Gesetze zu übertreffen vermocht. Denn er mischt hier nicht in dem Masse Dichtung und Wahrheit, Vergangenheit und Gegenwart durcheinander, wie es bei vielen historischen Kompositionen seiner Zeitgenossen der Fall ist, wo die Bildnisse nur als unbeteiligte Füllfiguren zur Belebung der Scenerie eingeführt werden, die Bedeutung des eigentlichen historischen Vorganges jedoch unverändert als Hauptsache bestehen bleibt. Bei ihm

[1]) Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre, in der Übersetzung von Janitschek, XI. Bd. der Quellenschriften für Kunstgeschichte, S. 118.

[2]) Müller-Walde, S. 126, kommt zu gleichem Resultate.

tritt vielmehr die Handlung zurück hinter das Individuum als solches; das Zeitgenössische ist ihm schon Selbstzweck, das Historisch-Legendarische nur Mittel zum Zweck. Das Repräsentativ-Weltliche überwiegt bei weitem das Ceremoniell-Kirchliche. Wie weit sich Sandro von der kirchlichen Tradition losmacht, wie streng er jede Andeutung derselben vermeidet, beweist der Umstand, dass er alle bei dieser Darstellung üblichen Requisiten wie Ochs, Esel und Krippe weglässt, die Scene vom Stall in eine Ruine verlegt. Nur die zum Verständnis notwendigsten Figuren der Maria, des Kindes und Josefs bleiben bestehen. Sie allein geben den religiösen Mittelpunkt für die rein weltliche Umgebung ab.

Zu diesen Vorzügen des Bildes kommt als nicht geringerer die Kompositionsweise hinzu. Hierin ist Botticelli bahnbrechend gewesen. Während die Künstler vor ihm die Darstellung friesartig aufrollen, indem sie den Schwerpunkt des Ganzen, die Madonna mit dem Kinde, in die Ecke des Bildes rücken und die Könige mit ihrem Gefolge von der Seite in langem Zuge sich nahen lassen [1]), baut er die Komposition central auf, konstruiert von einem Mittelpunkt aus. Diesen bildet die in der Mittelaxe befindliche Gruppe der Maria mit Josef, auf sie spitzen sich die Massen der Zuschauer auf beiden Flügeln keilförmig zu. Zur sichtbaren Dominante werden die goldenen Strahlen, die, vom Himmel gesandt, den Scheitel des Kindes treffen. Dadurch, dass ferner die Mariengruppe mit dem knieenden Cosimo über die anderen räumlich erhöht ist, wird ein pyramidaler Aufbau des Ganzen erreicht, der in der hochstehenden Figur des Josef seinen Abschluss findet. Trotz des anscheinend strengen Schemas findet jedoch malerische Lösung statt. Durch eine etwas schräge Verschiebung des Aufbaues, erreicht durch das Einfügen der beiden knieenden Gestalten im Vordergrunde, bleibt der Künstler frei von starrer Symmetrie; die Gruppen lösen sich leicht von einander ab, die ganze Anlage erscheint natürlich und ungezwungen. Sandro wendet hier die gleiche, mehr malerische Kompositionsweise an, die wir als eine Eigentümlichkeit Fra Filippos erkannten. Aber während dieser, mit Vernachlässigung einer strengen Gliederung der Massen und genauer Abwägung der einzelnen Teile gegen einander, den Nachdruck ganz allein auf eine rein malerische Gruppierung legt, benutzt sein Schüler jene Freiheit nur, um die Strenge des architektonischen Aufbaues zu mildern, ein dem Auge gefälliges Auf- und Absteigen der Linien zu erreichen. Sie ist ihm nicht Selbstzweck sondern nur Hülfsmittel.

Bei einem für die folgende Kunstentwicklung so wichtigen Fortschritt in der Kompositionsweise, wie ihn unser Epiphaniasbild zeigt, muss man sich die Frage vorlegen, ist die Erkenntnis einer centralen auf einen Mittelpunkt hindrängenden pyramidalen Anordnung das alleinige Verdienst Botticellis oder sind ihm hierzu Anregungen etwa von anderer Seite geworden? Da ist es denn von Interesse zu wissen, dass auch er nicht von Anfang an diese Kompositionsweise hat, sondern gleich seinen Vorgängern zuerst die hergebrachte friesförmige anwendet.

Unter dem Namen Filippino Lippis hängt in der Londoner National Gallery eine niedrige Längstafel mit der Anbetung der Könige in zahlreichen kleinen Figuren (Nr. 592). Sie ist jedoch nicht sein Werk sondern das seines Lehrers Botticellis [2]). In der rechten Ecke des Bildes zwischen den Marmorpfeilern eines an die Felswand angebauten zerfallenen Tempels sitzt Maria mit Christus. Sie beugt sich freundlich zu dem ältesten der Könige herab, der auf den Knieen heranrutscht, um den Fuss des Kindleins zu küssen. Etwas abseits, schüchtern hinter einem der Pfeiler versteckt, lehnt Josef in gelbem Mantel auf seinem Knotenstock und blickt mürrisch zu Boden. Zwei Hirten mit Dudelsack und Schalmei treten zaghaft neben ihm aus dem Dunkel des Gemäuers hervor. Eine stattliche Schaar von Begleitern umsteht die Könige, von denen der zweite bereits hinter dem ältesten kniet, während der jüngste, ein rötlicher Krauskopf, noch um einige Schritte zurück, eben im Begriff ist, das Knie zu beugen. Auch einige

[1]) Es genügt, an Darstellungen zu erinnern, wie die des Jacopo d'Avanzo in der Kapelle S. Giorgio zu Padua, des Gentile da Fabriano in der Akademie zu Florenz, des Vittore Pisano und Masaccio in der Galerie zu Berlin, des Fra Angelico in der National Gallery zu London, des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa, des Giuliano Pesello in den Uffizien.

[2]) Der gleichen Meinung sind J. P. Richter a. a. O., S. 24, und Frizzoni in Arte italiana del rinascimento, S. 237. In der ersten Ausgabe seiner kritischen Betrachtung über die National Gallery im Archivio storico 1879, S. 251, entscheidet sich letzterer noch nicht definitiv für Botticelli, sondern hält dieses wie das noch zu erwähnende Rundbild mit der Anbetung der Könige von der Hand eines Mitschülers des Filippino Lippi bei Botticelli.

aus dem Gefolge sind niedergesunken und geben durch verschiedenerlei Zeichen, sei es für sich durch dankerfülltes Aufblicken und Erheben der Hände gen Himmel, sei es in lebhaftem Gespräch unter einander, ihren Gefühlen Ausdruck. Es sind schlanke, reich gekleidete Gestalten, mehrere in orientalischem Kostüm. So fällt besonders im Vordergrund eine vom Rücken gesehene mit gelbem Turban auf, in grünem Mantel und roter Kapuze. Es ist dieselbe Gewandfigur, die neben Lorenzo de' Medici auf dem zuletzt besprochenen Bilde steht. Auch ein Zwerg in hermelinbesetztem rotem Samtwams, ein langes Schwert vor sich herschiebend, tritt in den von Mauerresten teilweise noch umgebenen Tempelraum, vor dem die Knappen mit den Rossen harren. Ein buntes Durcheinander von Menschen und Pferden, das sich nach dem Hintergrund zu in einen Engpass verliert.

Die Farbenpracht vereint mit dem Reichtum der vielbewegten Gestalten muss ehedem diesem vielleicht zum Schmuck eines Cassone oder als Altarstaffel dienenden und deshalb etwas flüchtig behandelten Bilde einen hohen Reiz verliehen haben, jetzt ist es leider übel zugerichtet und in den Köpfen der linken Seite stark verrieben und übermalt. Trotzdem erscheint es kaum zweifelhaft, dass nicht Filippino sondern Sandro der Verfertiger ist. Der Madonnentypus ist ganz der aus Botticellis früherer Zeit, die Drapierung und Farbe der Gewänder, bei denen sich die langen Falten wiederfinden, die scharfe Durchbildung der Köpfe, das warme Kolorit stimmen ebenfalls mit seiner frühen Art vollkommen überein. Und zwar steht das Bild den Täfelchen mit den Thaten der Judith besonders nahe, wenn es auch etwas früher als diese entstanden sein mag. Mit Filippinos Weise hat es dagegen wenig gemein. Nur der rotblonde Kopf eines jungen Mannes hinten in der Ecke erinnert an seinen Typus, wie er ihn im Anschluss an seinen Lehrer in Jugendarbeiten zeigt.

Werfen wir nur, um uns von der Richtigkeit dieser Behauptung zu überzeugen, einen Blick auf die im nämlichen Saal der National Gallery hängende, aus Hamilton Palace stammende gleiche Darstellung von Filippinos Hand (Nr. 1124). Sie gehört seiner frühesten Zeit an und zeigt, ähnlich wie der Tod der Lucrezia im Pitti, noch einen überwiegenden Einfluss Botticellis. Sie ist ebenfalls eine Längstafel, jedoch mit weniger Figuren und reicherer Landschaft, woselbst in kleinen Figuren Scenen aus dem Leben verschiedener Heiliger wie Hieronymus, Magdalena, Tobias, Franziskus u. a. m. eingestreut sind. Die Komposition ist die centrale. In der Bildung der Menschen und Pferde sowie in der Gewandbehandlung ist eine weitgehende Ähnlichkeit mit Sandro nicht zu verkennen, in der Madonna, der Landschaft, der hellen klaren Färbung zeigt sich jedoch bereits Filippinos eigene Weise.

Also, Anfang oder Mitte der siebziger Jahre hat Sandro die centrale Anordnung noch nicht, geraume Zeit darauf findet sie sich bei ihm bereits weit ausgebildet. Wir machen uns hoffentlich nicht des Vorwurfes der »Einflusstheorie« schuldig, wenn man da einmal nach ähnlichen Beispielen unter den Werken seiner Zeitgenossen Umschau hält, ob vielleicht von dort ihm Anregung gekommen sei.

Aus der gleichen Zeit ist uns ein Werk erhalten, das die nämliche Aufgabe auf ähnliche, jedoch noch vollendetere Weise gelöst hat wie Sandros Bild: Leonardo da Vincis Anbetung der Könige. Diese Tafel ist aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe, welche die Signoria von Florenz am 1. Januar 1478 als Ersatz des früheren Altargemäldes von der Hand Bernardo Daddis für die Kapelle des hl. Bernhard im Palazzo vecchio bei Leonardo bestellte, nachdem Piero del Pollajuolo die Ausführung abgelehnt hatte[1]). Ursprünglich war, wie eine Skizze bei Mr. Léon Bonnat beweist, eine Anbetung der Hirten beabsichtigt, erst später wählte Leonardo die Anbetung der Könige zum Gegenstand. Auch diese Darstellung hat, wie zahlreiche Skizzen und Entwürfe zeigen, mehrere Stadien der Entwickelung durchlaufen, ehe sie jene mustergültige Form erlangte, die wir jetzt auf der leider unvollendet gelassenen Tafel in den Uffizien bewundern (Nr. 1252)[2]). Sie zeigt das Problem, das sich Sandro gestellt hat, in der reinsten Lösung. Die Madonna mit dem Kinde ist nicht mehr entfernt und deshalb in kleinerem Masstab über die anderen erhöht in den Hintergrund gerückt, sondern sie sitzt zu ebener Erde

[1]) Auch Müller-Walde, S. 120 ff., nimmt ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Botticelli und Leonardo bei der Schöpfung dieser Darstellung an.

[2]) Das ganze reiche Zeichnungsmaterial bei Müller-Walde publiziert.

in gleicher Höhe wie die sie umdrängenden Verehrer, ganz im Vordergrund. Um dieses Centrum sind die übrigen Gestalten radial im Halbkreis angeordnet, nur der Platz zu Füssen der Maria ist frei gelassen, der von den knieenden Figuren der Könige flankirt wird. Dadurch ist der pyramidale Aufbau der Hauptgruppe reiner und harmonischer zum Ausdruck gebracht als bei Botticelli.

Es ist nun leicht möglich, dass Sandro, als er seine Anbetung der Könige für Lorenzo il magnifico malte, einen Entwurf Leonardos für den gleichen Gegenstand gesehen hatte, der ihn zur Nachbildung anreizte. Bei dem intimen Verkehr zwischen beiden Künstlern ist solch ein gegenseitiges Verhältnis sehr wahrscheinlich[1]). Oder bezeichnet umgekehrt Sandros Gemälde den Ausgangspunkt für Leonardos Schöpfung? Es dürfte bei dem Mangel untrüglicher Beweise zu gewagt scheinen, hier ein entscheidendes Urteil zu fällen, besonders, wo der Biograph nur allzu geneigt ist, den Spruch zu gunsten seines Klienten zu fällen. Überhaupt kann es sich bei dem Verhältnis zwischen beiden Werken nur um Anregungen, nicht um Nachahmung handeln, denn beide weichen im allgemeinen wie im einzelnen ganz bedeutend von einander ab. Leonardo vermeidet im Gegensatz zu Botticelli alles Bildnismässige bei den Anbetenden und ermöglicht durch die streng ideale Auffassung eine grössere Annäherung derselben an die göttlichen Wesen, was Sandro bei der Kluft zwischen diesen und den menschlichen Geschöpfen nicht wagen darf.

Durch die nahe Beziehung zu Leonardo gewinnt Sandros Bild einen ganz besonderen Reiz, indem es einesteils ein Zeugnis für das noch öfters hervortretende enge Verhältnis zwischen beiden Meistern liefert, anderenteils einen Masstab für den ihm innewohnenden Wert dadurch giebt, dass es auch neben dieser wunderbaren Schöpfung als gleichwertig, ja als eines der hervorragendsten Werke aus dem Zeitalter Lorenzos il Magnifico bestehen kann.

Die gelungene Ausführung des Bildes brachte Sandro bald darauf den Auftrag zu einer neuen Darstellung desselben Gegenstandes. Der Besteller war auch diesmal einer der vornehmsten Männer von Florenz, ein Mitglied der angesehenen Familie der Pucci. Vasari nennt uns seinen Namen nicht weiter und erwähnt nur kurz das Bild, ein Rundbild der Anbetung der Könige, im Hause jener Familie[2]). Wahrscheinlich war es Francesco di Giovanni Pucci, der auch späterhin Botticelli mit einem Auftrage bedachte.

In der National Gallery zu London (Nr. 1033) befindet sich allerdings ein Rundbild dieses Gegenstandes von Botticellis Hand, und da wir von keinem anderen Tondo des Meisters mit gleicher Darstellung Kunde haben, so werden wir wohl nicht irren, das aus der Sammlung Fuller Maitland in den Besitz der National Gallery übergegangene Bild für das von Vasari erwähnte zu halten. In der englischen Galerie gilt es zwar für ein Werk Filippinos, doch wird es bereits von Crowe und Cavalcaselle noch an seinem früheren Aufbewahrungsort unter den Arbeiten des Lehrers aufgeführt[3]) und auch von Frizzoni und Richter Botticelli zugeschrieben.

In der Mitte des Rundes unter hohen Tempelruinen sitzt Maria mit dem Kinde, daneben steht Josef auf seinen Stab gestützt. Vor ihnen kniet, vom Rücken gesehen, der älteste der Könige in grünem goldgesticktem Kleid, daneben sein Weggenosse. Von links eilt der jüngste in langem Mantel heran. Den gekrönten Reisehut lüftend, beugt er leicht das Knie. Neben ihm, in rotem Gewand einer der Begleiter, barhäuptig, einen goldenen Reif im blonden Haar. An ihm vorbei drängt sich ein dickköpfiger Zwerg mit schwerer Gnadenkette neugierig durch den Ring. An die Hauptpersonen reiht sich auf beiden Seiten vom Mittelplan in die Tiefe gehend, halbkreisförmig, Mann an Mann gedrängt, die Schar der Begleiter, zum Teil an die Mauer gelehnt, welche den Schauplatz im Hintergrund abschliesst[4]). Dort hinten ruhen auch die beiden Tiere an der Krippe, dort haben sich auch die Hirten der Botschaft folgend eingefunden. Den Vordergrund nehmen in drei Gruppen geteilt die Knappen und Reisigen ein. In der Mitte zwischen Mauerresten sind vier Männer im Gespräch um einen Gaul gruppiert.

[1]) In der später noch zu erwähnenden Stelle seines Libro di pittura spricht Leonardo von »nostro Botticelli«. Er ist neben Luca della Robbia der einzige zeitgenössische Künstler, den Leonardo in seinem Buche nennt.

[2]) Vas. III, S. 313.

[3]) III, S. 176.

[4]) Die Figuren auf der linken Seite haben sehr gelitten. Zwei tiefe Sprünge durchziehen die Tafel, die Köpfe der an der Mauer stehenden Personen sind durchgängig und zwar sehr ungeschickt erneuert.

Einer von ihnen lockt einen am Boden hockenden Hund; eilig kommt ein junger Bursche in rotem Gewand auf sie zugelaufen, er will auch sehen, was hier vorgeht. Rechts hält ein Trupp Knappen mit den Rossen, die, durch die Fanfaren heranreitender Herolde scheu geworden, sich hoch aufbäumen. Auch drüben herrscht nicht völlige Ordnung unter dem Haufen. Man unterhält sich und kümmert sich wenig um den Vorgang in der Ruine. Einer unter dem Trosse thut sich ganz besonders hervor und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Er hat seinen Schimmel nach der Mitte zugeführt und schaut sich, bevor er aufsitzt, auffallend nach uns um. Das thut keiner der anderen. Es ist ein flotter Reitersmann in kurzem blauem Wams, roten Hosen und gelben Stiefeln. Der Ähnlichkeit mit dem Selbstbildnis auf der Tafel aus S. Maria Novella und der Pose nach zu urteilen, scheint es Meister Sandro selbst zu sein. Hier in unbekannter Gesellschaft ist er sich des Wertes seiner Persönlichkeit bewusst und steht nicht mehr bescheiden in der Ecke. Auch diesmal fehlt nicht der grosse Pfau auf einem geborstenen Pfeiler des Gemäuers, daneben treiben einige Affen ihr munteres Spiel. Hinter der Ruine erstreckt sich eine hügelige Landschaft mit einem von Rehwild belebten Walde und einer befestigten Stadt, auf deren Thor zwei Reiter zusprengen.

Die stilistische Verwandtschaft des Rundbildes in der Madonnengruppe, der Bewegung und Haltung der Gestalten, der Durchbildung der Köpfe, der Gewandbehandlung, den Farben und Stickereien der Kleider mit der Anbetung der Könige in den Uffizien ist eine so weit gehende, dass man annehmen muss, es sei nur geraume Zeit nach der Vollendung des Mediceischen Bildes für die Pucci gemalt worden. Denn wegen der vorgeschrittenen Komposition möchte man an keine frühere Entstehungszeit denken, und die Malweise lässt wieder keine Datierung über das Jahr 1480 zu[1]). Die Komposition ist jetzt mehr im Leonardesken Sinne geändert, die Madonna den Anbetenden näher gerückt, sie sitzt in ihrer Mitte und nicht mehr auf einsamer Höhe wie dort. Die Gruppen des Vordergrundes waren zur Ausfüllung der Rundform nötig, ebenso dient die hohe Architektur zur Füllung des leeren Raumes, denn die Figuren reichen nur bis zur halben Bildhöhe. Einen künstlerischen Fortschritt bedeutet das Gemälde dem Bilde aus S. Maria Novella gegenüber jedoch nicht, erreicht es im Gegenteil nicht an Sorgfalt der Ausführung und steht auch, da die Porträtfiguren fehlen, an lebensvoller Frische der Auffassung hinter ihm zurück.

Etwas später scheint, soweit sich nach der Photographie urteilen lässt, die Ausführung der Längstafel mit dem gleichen Gegenstand in der Eremitage zu Petersburg zufallen. Die wieder einen Schritt weiter geführte centrale Komposition, die lebhafte Bewegung, die leicht flatternden Gewänder weisen das Bild in den Beginn der achziger Jahre. Dies würde mit Bodes Ansicht übereinstimmen, der darüber folgendermassen urteilt: »Letzteres (damit ist unser Bild gemeint) scheint die jüngste dieser Darstellungen nach der schlanken Bildung und den langen Falten der Gewandung. Im Gegensatz gegen das Florentiner Bild finden sich hier fast keine Porträts, dafür aber eine Fülle schöner Charakterfiguren, wie sie kaum ein zweites Gemälde Sandros aufweist. Damit verbindet sich eine sichere Meisterschaft in Zeichnung und Verkürzung sowie eine helle, reiche Färbung von grossem Reiz[2]).« Der Anonymus erzählt, Botticelli habe in Rom eine Anbetung der Magier gemalt, die sein schönstes Werk gewesen sei[3]). Sie gilt zwar für verschollen, doch steht die literarische Notiz mit der stilistischen Kennzeichen nach zu datierenden Entstehung des Bildes in Petersburg nicht in Widerspruch und lässt die Identität beider Stücke möglich erscheinen. Eine Vergleichung mit den von Botticelli geschaffenen Fresken in der sixtinischen Kapelle fällt nur zu gunsten dieser Vermutung aus.

Auch hier sitzt Maria unter einer zum Stalle umgewandelten Ruine in der Mitte der Bildfläche. Vor ihr die Könige mit ihrem Gefolge. Die vordersten der Begleiter sind bereits niedergekniet, die weiter hinten befindlichen nahen sich in unterthäniger Haltung. Im Hintergrund

[1]) Crowe und Cavalcaselle wollen zwar in der Bildung der Pferde Ähnlichkeit mit den Rossen des Monte Cavallo finden und setzen deshalb das Bild erst nach den römischen Aufenthalt.

[2]) Im Text zum Braun'schen Galeriewerk der Eremitage; vgl. auch Waagen, die Gemäldesammlung in der k. Eremitage zu St. Petersburg, 1864, S. 29.

[3]) In Roma dipinse anchora et fecevj una tauola di magi che fu la piu (bella) opera che maj facessj.

tummelt sich der Tross der Knappen. Von rechts her kommt ein Zug von Reisigen durch einen Hohlweg herangeritten. Fruchtbare von Bäumen bestandene Auen erstrecken sich, soweit das Auge schaut; hinter Gebüsch versteckt ragt ein schlanker Campanile in die Lüfte.

In mehr als einer Figur ähnelt auch dieses Bild der Anbetung in den Uffizien. Vor allem ist die Gruppe der Madonna mit dem Kinde fast die gleiche, ja sogar die ausgestreckte Haltung ihrer Hand, mit der sie dort den Knaben fasst, wird hier typisch wiederholt, obgleich er jetzt auf ihrem linken Knie sitzt und die Hand, die somit frei geworden ist, nun steif am Schenkel ruht. Der im verlorenen Profil gegebene, verkürzte Kopf des jugendlichen knieenden Königs ist der gleiche, den wir in den Uffizien hinter Giuliano erblicken. Die Gruppe der Knappen zu äusserst rechts im Hintergrund erinnert an die Reiter auf der Auffindung des Holofernes.

Eine grössere Anbetung aus Sandros spätester Zeit befindet sich in gänzlich zerstörtem Zustand im Depot der Uffizien. Ihrer wird weiter unten in anderem Zusammenhange Erwähnung geschehen.

Aus Botticellis Werkstatt stammt ferner eine hübsche, leider arg zerstörte kleine Darstellung des gleichen Gegenstandes im ersten Korridor der Uffizien (Nr. 58), die zusammen mit einer Scene aus dem Leben des Petrus Martyr ursprünglich wohl zu einer Predella gehört hat. Schulgut ist ein kleines Bild gleichen Inhaltes, mit der Dreieinigkeit zwischen Tobias und den Engeln in der Lünette, im Convento della Quiete bei Florenz.

Aus der Mitte der siebziger Jahre etwa besitzen wir meines Erachtens das erste Beispiel einer für Botticelli besonders charakteristischen und von ihm erst in die Malerei eingebürgerten Art von Madonnendarstellung: der Rundbilder oder sogenannten» Tondi«. Sie sind die äussere Form für die innere Umgestaltung, die das Marienbild durch eine freier denkende Kunst erhielt. In stetem Wechsel behandeln sie das Verhältnis der Gottesmutter zu dem Kinde im Kreise dienender oder singender Engel, zu denen hie und da der Johannesknabe hinzukommt. Bei Botticellis Vorgängern finden sie sich kaum, Fra Filippos Bild in der Galerie des Pitti ist eines der wenigen frühen Beispiele der Art, aber dort stehen Form und Inhalt noch nicht in vollem Einklang, die Komposition könnte gerade so gut für eine rechtwinklige Altartafel erfunden sein, sie schmiegt sich nicht der Kreisform an. Erst Sandro versteht es, das Rund mit Gestalten zu füllen, sie in ihren Bewegungen der Form selbst anzupassen und so ein einheitliches Ganze zu schaffen. Dafür ist er auch Muster und Vorbild für die Zeitgenossen und die kommende Künstlergeneration geworden.

Er überträgt diese Form aus der Skulptur in die Malerei. Die glasierten Rundreliefs des Luca della Robbia, die Marmortondi Donatellos, Desiderios und Antonio Rossellinos haben ihm darin zum Muster gedient. Seinen frühesten Erzeugnissen der Art merkt man den Zusammenhang mit ihren plastischen Vorbildern noch deutlich an. Die Figuren sind in Kniestück reliefartig ohne Benutzung der Tiefendimension vor den blauen Grund gestellt, jede Andeutung einer Räumlichkeit fehlt, ihr Kontur schneidet scharf wie bei einem Marmorrelief mit dem Grunde ab. Erst später macht sich Sandro von der reliefmässigen Anordnung frei, vertieft den Grund zu einer Landschaft, schafft Ausblicke in die Ferne, lässt die Figuren in der Landschaft sich bewegen, lockert die an das Kreisrund streng gebundene Form, giebt die Gestalten in ganzer Figur und verschiedener Grösse.

Aus der grossen Zahl der auf uns gekommenen tondi lässt sich ersehen, dass die Nachfrage nach ihnen damals sehr rege gewesen ist. Sie waren die beliebteste Form des Kultusbildes für das Privathaus und die Privatkapelle. Vasari berichtet, Botticelli habe solche für verschiedene Häuser der Stadt gemalt, nennt aber nur ein kleines Stück von feiner Ausführung im Zimmer des Priors des Klosters degli Angeli zu Florenz und ein umfangreicheres mit den lebensgrossen Figuren der Madonna und Engel in S. Francesco vor dem Thore bei S. Miniato [1]). Ersteres lässt sich jetzt nicht mehr nachweisen, mit letzterem, das Francesco Bocchi ebenfalls erwähnt, und woselbst man die Madonna im Kreise von Engeln sah, die mit höchster Anmut zu

[1]) III, SS. 318 u. 324.

singen schienen, wird das jetzt in der Berliner Galerie befindliche grosse Rundbild (Nr. 102) identifiziert. Baldnuicci nennt ferner ein grosses tondo der Madonna mit Engeln im Hause des Alessandro Valori[1]). In welchem der uns erhaltenen gegenständlich sehr ähnlichen Stücke man dieses zu suchen hat, lässt sich nicht mehr bestimmen.

Die grössere Zahl der Rundbilder, worunter viel Schulgut, ist meiner Meinung nach erst nach dem römischen Aufenthalt Botticellis in den Jahren 1483/90 entstanden und wird in einem späteren Kapitel Berücksichtigung finden. Hier handelt es sich nur um zwei der frühesten Darstellungen der Art, von denen das eine wenig beachtet an einem Orte hängt, wo man alte Gemälde sonst nicht vermutet, das andere jedem Besucher der Uffizien bekannt ist.

Das Tondo der Sammlung Raczinsky in der National Galerie zu Berlin ist das früheste Beispiel der noch im Banne der plastischen Vorbilder stehenden Rundgemälde. Die Komposition ist eine Weiterbildung der auf dem Bilde in S. Maria Nuova kennen gelernten. Die Madonna sitzt in Vorderansicht in der Mitte des Rundes, das Kind ist in engere Verbindung zu ihr gebracht, indem es nicht mehr von einem Engel emporgereicht wird, sondern halb aufgerichtet in ihren Armen ruht und mit beiden Händen ihre Brust umfasst hält. Dabei blickt es sich nach dem Beschauer um. An Stelle der beiden Engel sind vier getreten, ebensoviel auf der anderen Seite an Stelle des Johannes. Alle tragen Lilienzweige. Die vier Knaben zur Rechten singen aus einem Buche, das der zu äusserst stehende hält, wobei er, ein fein dem Leben abgelauschter Zug, mit seinem Lilienstengel die Stelle des Textes anzeigt. Sein Nebenmann wird von ihm fast ganz verdeckt, das Gesicht ist nur in den unteren Teilen sichtbar, er hat seinen Arm um ihn geschlungen, während die Rechte auf der Schulter des links vor ihm stehenden Engels ruht. Dieser singt mit grosser Aufmerksamkeit aus dem Buche, in das der daneben befindliche von oben hereinblickt. Der Chor zur Linken schweigt. Auch hier hält der zu äusserst stehende Knabe einen Psalter. Er hat wenig acht auf den Gesang drüben, verloren blickt er heraus. Er ist das Ebenbild des Johannes auf dem Dreifigurenbild im Louvre. Sein Nebenmann wechselt mit dem neben Maria stehenden Engel Blicke des Einverständnisses. Zwischen beiden wird ein bis auf das Untergesicht überschnittener Kopf sichtbar. Über der Madonna schwebt von zwei Händen gehalten eine Krone. Auf den späteren Darstellungen unseres Meisters erscheinen die hier unsichtbaren Kronenträger in der Gestalt zweier Engel.

In dem Madonnenkopf klingt noch etwas der Fra Filipposche Typus nach, er hat jedoch nicht mehr die ausgeprägt rundliche Form wie auf den frühesten Jugendbildern Sandros, sondern ist schon länglicher und viereckiger geformt und bildet den Übergang zu dessen späterem Madonnenideal. Das Kind ähnelt noch mehr den bambini der frühen Zeit, besonders dem in S. Maria Nuova, mit ihm hat es auch dieselbe Lage der Beine und die Form der Füsse mit dem abgespreizten grossen Zehen gemein. Die Haltung ist jedoch freier, die Bewegung lebendiger, der Körper weicher behandelt als dort. Auch die lockere Gewandbehandlung deutet auf eine spätere Entstehungszeit. Besonders in der Durchführung der fast lebensgrossen Figuren sowie in der vollendeten Komposition thut sich ein bedeutender Fortschritt jenem Bilde gegenüber kund. Die Gruppierung der Gestalten, die Freude an Verkürzungen und Überschneidungen der dicht nebeneinander gestellten Köpfe, die Zeichnung der Hände, die sorgsame Ausführung der Gewandstoffe weisen das Bild in nächste Nähe der Anbetung der Könige in den Uffizien. In der scharfen Zeichnung, der etwas harten Modellierung, vor allem in der Bildung der Engel, tritt wiederum die Verwandtschaft mit Verrocchio deutlich hervor[2]). Zum erstenmal wendet Botticelli hier Goldlichter in starkem Masse zur Erhöhung der koloristischen Wirkung an. Alles glitzert und funkelt so prächtig, als ob Sonnenstrahlen in Tautropfen sich brächen. Der volle Glanz himmlischer Höhen verklärt die Versammlung, erfreut und stimmt den Beschauer heiter.

In Form, Inhalt und Auffassung dem Raczinskyschen Tondo nahe verwandt ist das Rundbild in den Uffizien (Saal der alten Meister Nr. 1289). Die Mutter sitzt träumerisch

[1]) a. a. O. I, S. 568.

[2]) vgl. Bode in der Gazette des beaux arts 1888, I, S. 486. Crowe u. Cavalcaselle, III, S. 173.

herausblickend in der Mitte des Vordergrundes. Sie hält den Knaben auf dem Schoss, der nicht mehr nach ihrer Brust verlangt, sondern bereits seines göttlichen Berufes bewusst segnend die Rechte erhebt. Die Linke fasst einen Granatapfel, den ihm die Mutter reicht. Sechs Engel sind um sie versammelt. Auch hier das Motiv mit dem Buch, das diesmal der Mittelste hält. Zwei auf jeder Seite singen mit leise geöffnetem Mund, der dritte blickt schweigend heraus[1]).

Ein unendlich schwermütiger, schmerzensvoller Zug liegt im Antlitz Marias, ernst und sinnend blickt der frühreife Knabe. Den furchtbaren Ernst des bevorstehenden leidensvollen Lebens, die Gewissheit eines frühen Todes zeigt hier der Künstler in des Christkindes Seele noch gleichsam schlummernd und doch bewusst. Die sichere Vorahnung kommenden grenzenlosen Leides spricht aus den abgehärmten, müden, von Trauer umzuckten Zügen der Mutter. Und dazu gleichsam als Vermittler, als Ausgleich dieser wehmütigen Gefühle jener Chor liebreizender Geschöpfe, geschlechtslos und wesenlos, Gebilde der reinsten Phantasie. Die schlanken Gestalten mit dem zarten Oval des Gesichtes, dem Schmuck goldblonder und brauner Locken, den grossen träumerischen Augen, dem schwellenden feingeschnittenen Mund sie sind die Verkörperung reinster, frisch sich entfaltender Jugendschönheit.

Die Anordnung der nah aneinander gerückten Gestalten vor dem durch Goldstrahlen leicht erhellten Grund ist ebenfalls noch ganz reliefartig. Gegenüber dem Raczinskyschen Bild ist aber durch den Wegfall je einer Figur auf jeder Seite, bei voller Ausfüllung des Raumes, mehr Platz für die Bewegung der einzelnen Gestalten geschaffen, die dort auffällig starke Überschneidung der Köpfe vermieden. Das ist ein Fortschritt unseres Tondo jener Rundkomposition gegenüber. Noch andere Merkmale sprechen für seine spätere Entstehung. Das Christuskind hat nicht mehr den frühen Fra Filipposchen Typus sondern den ausgesprochenen Botticellischen, wie man ihn auf Arbeiten aus dem Beginn der achziger Jahre, so auf dem ersten Fresko mit den Thaten Mosis in der sixtinischen Kapelle links bei dem kleinen Knaben findet. Auch der Ausdruck des Kindes ist reifer, die Bewegung freier, die Kopfform der Maria gestreckter und hagerer, der Ausdruck ernster und schwermütiger, ähnlich wie auf den späteren Madonnenbildern. Hier zum erstenmal findet sich bei ihr neben dem Schleiertuch noch ein bunter um den Hals geschlungener Shawl, wie er späterhin häufig wiederkehrt. In den Engeln ist der nahe Zusammenhang beider Bilder deutlich ersichtlich, aber der Ausdruck ist auf dem Florentiner Bilde reifer und anmutsvoller. Dazu kommt noch, dass die Hände eine längere, schmale Form zeigen, die einzelnen Gelenke nicht mehr so scharf hervorgehoben werden. Daneben macht sich schon das Streben bemerkbar, durch den Kontur in mehr zeichnender Weise eine Scheidung der einzelnen Gesichts- und Körperteile zu erreichen, bei diffusem Licht die Kontraste zwischen Licht- und Schattenpartien auszugleichen. Ich bin daher geneigt, die Entstehung dieses Tondo etwas später als die des Raczinskyschen anzusetzen, etwa an das Ende der siebziger Jahre.

Dieses Madonnenrund bildet die Überleitung zu einer jetzt zu besprechenden Gruppe von Bildern, die durch die stilistische Verwandtschaft mit dem Wandgemälde des Augustin in Ognissanti von 1480 sich annähernd datieren lassen. Mit ihnen hat unser Rundbild vor allem die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Gestalten, daneben auch die graue etwas stumpfe Färbung, die besonders in den Haaren hervortretende an Bronzetechnik gemahnende harte, ciselierende Behandlung, die sorgsame Ausführung jedes Details gemein. Die betreffende Periode lässt sich im allgemeinen durch die Jahre 1480 und 1483, die Entstehungszeit des Augustin und das Vollendungsjahr der Fresken in der sixtinischen Kapelle, umgrenzen, ohne dass damit gesagt werden soll, dass ich die darin behandelten Werke in ihrer Entstehungszeit streng an diesen Zeitraum für gebunden erachte. Bei dem Mangel urkundlicher Belege für die Entstehungszeit der Bilder Botticellis muss man sich bescheiden mit der Herausarbeitung gewisser Gruppen und Perioden, bei denen die Bestimmung auf das Jahr natürlich nicht möglich ist.

[1]) Eine gute Werkstattwiederholung dieser Gruppe vor einer Landschaft befand sich bei Mr. Leyland in London. Eine ähnliche Darstellung der Maria mit Kind, zu Seiten zwei Engel, hatte Mr. Bromley Davenport 1892 in der Royal Academy ausgestellt. Letzteres Bild kenne ich nicht, ebenfalls nicht eine von Mr. Cornwallis West 1892 geliehene Maria mit Kind vor einer Landschaft.

Der Augustin in Ognissanti und stilistisch verwandte Werke.

Grössere Arbeiten treten nunmehr an unseren Künstler heran, er ist ein wohlbekannter, geachteter Meister [1]), der mit Aufträgen reich bedacht wird. Im Wettstreit mit gleichstrebenden Genossen erstarkt seine Individualität, bricht sein Talent zielbewusst sich Bahn. Dabei weiss er wie früher auch die Vorzüge anderer zu schätzen und von ihnen zu lernen, vermeidet jedoch, Fremdes nur oberflächlich sich anzueignen sondern verarbeitet es in sich, giebt es in neuer, eigener Form, als selbsterworbenes Gut.

Eine solche Gelegenheit, das eigene Können im Wettbewerb mit anderen zu erproben, bot sich bei einem Auftrage, den Botticelli von der Familie Vespucci zur Ausschmückung der Kirche Ognissanti erhielt. Domenico Ghirlandajo hatte für dieselbe Familie ebendort, neben verschiedenen früheren Malereien in ihrer Kapelle, im Jahre 1480 einen Hieronymus an einem Pilaster des Lettners (tramezzo) zur Seite der Eingangsthür al fresco ausgeführt und als Gegenstück sollte Sandro einen Augustin malen. Da der Anonymus wie Vasari einstimmig mitteilen, dass beide Arbeiten in Konkurrenz zwischen den Künstlern entstanden sind, und das Werk Ghirlandajos die Jahreszahl 1480 trägt, da ferner Botticellis Gemälde stilistisch sehr wohl für diese Zeit passt, so ist mit Sicherheit anzunehmen, dass der Augustin im gleichen Jahre 1480 oder unmittelbar darauf gemalt worden ist [2]).

Die beiden Heiligengestalten blieben nicht lange an ihrem ursprünglichen Platze. Im Jahre 1564 wurde, wie Vasari in der zweiten Ausgabe seiner Vite berichtet, der Lettner bei Verlegung des Priesterchores in die Chorkapelle abgebrochen, die beiden Gemälde herausgenommen und wohlbehalten in die Wände des Langhauses eingelassen [3]). Dort sieht man sie noch heute, und zwar schmückt Botticellis Werk die dem Eintretenden zur rechten Hand befindliche Wand, während Ghirlandajos Arbeit sich ihm gegenüber befindet.

Auf beiden Bildern ist die Räumlichkeit die gleiche. Man blickt in die Studierstube der Kirchenväter. Augustin sitzt nach links gewendet vor dem Schreibpult, darauf steht eine himmlische Sphäre. Ein mit mathematischen Büchern und astronomischen Apparaten beschwertes Brett zieht sich an der Wand entlang. Der Kirchenvater hat für den Augenblick die Arbeit unterbrochen; die Linke hält das Tintenfass, die Rechte ruht beteuernd auf der Brust. Eine himmlische Vision wird ihm zu teil. Es ist ein von regstem Seelenleben und ernstester Geistesarbeit zeugender Kopf. Den knochigen, wie aus Erz geformten Schädel umgiebt ein schmaler Kranz ergrauten Haares. Unter breiter, stark gewölbter Stirn liegen ein Paar streng und durchdringend blickende Augen, kräftig springt die etwas gebogene Nase her-

[1]) Aus der obenerwähnten Vermögenserklärung des alten Mariano von 1480 geht hervor, dass Sandro damals als beschäftigter Maler in dessen Haus wohnte.

[2]) Albertini verwechselt beide Figuren: In Ogni Santi sono picture antique, et sancto Aug. di Do. G. et sancto Hiero. di Sandro. Richtig dagegen der Anonymus: Nella chiesa d'Ognisantj nel pilastro dinanzi al coro dipinse in frescho un Santo Agostino, al riscontro del San Girolamo, fatto a concorrenza con Domenicho del Grillandajo. Der Codex Petrei: et uno Santo Agostino in Ognisancti nel pilastro del coro dinanzi. Vasari III, SS. 258 u. 311.

[3]) Wie heute noch im Dom zu Florenz ersichtlich, befand sich damals in zahlreichen Florentiner Kirchen der Priesterchor von Schranken rings umgeben in der Mitte des Vierung; so z. B. in S. Maria Novella, wo Masaccios Dreieinigkeit den Lettner schmückte; vgl. Vasari a. a. O. Richa, IV, S. 266.

vor, die schmalen von kurz geschorenem Bart umgebenen Lippen sind im Selbstgespräch leise geöffnet. Ein fein gefaltetes Chorhemd hüllt die lange, hagere Gestalt ein, zum Teil verdeckt von dem roten Mantel, der, auf der Schulter zurückgeschlagen, die orangegelbe Innenseite sehen lässt und, über die Kniee gelegt, in breiten Falten zu Boden fällt.

In der Handhabung der Freskotechnik zeigt der Künstler bei aller Härte bereits eine gewisse Sicherheit, wie sie nur längere Übung mit sich zu bringen pflegt. Die Bildnisse der Teilnehmer an der Pazziverschwörung waren wahrscheinlich nur al secco auf den Mauergrund gemalt worden und boten keine Gelegenheit, sich in dieser Technik zu üben. Es ist daher möglich, dass Botticelli kurz zuvor, gerade in der Zeit, wo wir ihn mit mehreren Aufträgen für Lorenzo de' Medici beschäftigt finden, für diesen die Wandmalereien im Spedaletto zu Volterra ausgeführt hatte, die von Vasari erwähnt werden, von denen jedoch nichts mehr erhalten ist[1]). Die Farben beim Augustin sind klar und hell, im Inkarnat überwiegt ein grauer Ton, der in den Schatten ins Schwärzliche übergeht. Die Konturen sind stark betont, die Fingernägel scharf umrissen, die Nagelflächen hell beleuchtet. Dazu kommt eine scharfe und harte Modellierung der einzelnen Gesichtsteile, ein fast übertriebenes Herausarbeiten des Knochengerüstes in den Gliedmassen, eine ciselierende Behandlung der Haare, eine grosse Sorgfalt in der Ausführung jeglichen Details: stilistische Merkmale, die bereits auf dem zuletzt genannten Rundbild in den Uffizien hervortraten und Sandros Arbeiten im Beginn der achziger Jahre charakterisieren.

In der Formengebung ist eine Verwandtschaft mit den Werken der Pollajuoli, besonders mit Antonio, nicht zu verkennen. Von einem bestimmenden Einfluss dieses Künstlers auf Botticelli, wie ein solcher in jungen Jahren seitens Fra Filippos und Verrocchios zu konstatieren war, kann hier bei dem voll entwickelten und in seiner Weise so bestimmt auftretenden Meister jedoch nicht die Rede sein. Antonio galt, wie bereits gesagt, unter den damaligen Künstlern für den besten Zeichner und geschultesten Kenner menschlicher Form, und Sandro sucht sich deshalb an ihm zu bilden und seinem Beispiel nachzueifern.

In der Auffassung ist der Augustin eine echt botticelleske Charakterfigur, durch und durch sein eigenes Gut. Hier zum erstenmale bricht seine Subjektivität unbeengt hervor. Während bei den Darstellungen aus der Geschichte der Judith, den Anbetungen der Könige, dem Sebastian das Dramatische der Handlung noch mit einer gewissen Scheu zurückgedrängt wurde, findet jenes tief innerliche, oft bis zur höchsten Leidenschaft erregbare Seelenleben, das aus Sandros späteren, reifsten Schöpfungen spricht, ihnen den unvergänglichen Zauber der Persönlichkeit leiht, hier seinen reinen Ausdruck. Die Gestalt des Kirchenvaters durchbebt bis in die Fusspitzen hinein eine gewaltige seelische Erregung, krampfhaft presst er die Hand auf die Brust, um ihr Herr zu werden. Wie eine Vorahnung Savonarolas liegt in den vom Feuer der religiösen Begeisterung gepackten und leidenschaftlichem Selbstvergessen hingegebenen asketischen Zügen, aus diesen Augen flackert ein nur mit Mühe gebändigter Fanatismus, der des geringsten Anstosses bedarf, um loszubrechen. Wer diesen Augustin schuf, der durfte mit Wonne Dante durch alle Qualen der Hölle hinauf zur reinsten Seeligkeit folgen, musste dem prophetischen Busprediger von San Marco aus vollem Herzen zujubeln. Eine Empfindung, wie sie den Künstler hier beseelt, packt ihn wieder, als er das himmlische Feuer auf die Häupter der aufsässigen Leviten niederfahren, als er die frommen Pilger an der Krippe von Engeln umarmen lässt. Aber sein Temperament ist jetzt noch gezügelt, noch krümmt und windet sich der Körper nicht im Drang der Gefühle, noch ist der Kopf wesentlich der Träger des Gedankens. Wie stürmt und tobt es dagegen später von der obersten Haarlocke bis zum untersten Gewandzipfel durch die ganze Gestalt, wie schüttelt den widerstandslosen Leib die übermächtige Empfindung!

Dieser Charakterzug Botticellis wird besonders bemerkbar, wenn wir einen Blick auf die gegenüberbefindliche Arbeit Ghirlandajos werfen. Auch sein Hieronymus ist eine äusserlich wohlgelungene Gestalt, geschickt in den engen mit Büchern, Schreibutensilien und Hausgerät

[1]) Das Spedaletto ist jetzt eine Porzellanfabrik des Fürsten Corsini in der Nähe von Volterra. Von der von Domenico Ghirlandajo ebendort für Lorenzo de' Medici gemalten Darstellung der Schmiede des Vulkans sind Reste noch erhalten. Vas. III, SS. 258 u. 318.

vollgepfropften Raum des Studio hineingesetzt, dessen Einzelheiten bis auf die Tintenspritzer am Schreibpult nach niederländischem Muster[1]) und mit weit grösserer Sorgsamkeit als bei Botticelli ausgeführt sind: aber ihm fehlt doch das, was der Augustin in so hohem Grade besitzt, das Lebensvolle der Persönlichkeit. Der Kopf hat etwas Typisches, Ausdruckloses, die Gestalt ist zu unbelebt, sie wird von dem zahlreichen Detail beherrscht und kommt als Hauptsache nicht recht zur Geltung. Der Hieronymus ist kein so charakteristischer Vertreter geistiger Arbeit wie der Augustin, seine Gedanken scheinen sich nicht über die Dinge dieser Welt hinaus erheben zu können. Schon hier offenbart sich klar der grundverschiedene Zug in Domenicos Kunst von der Sandros. Ghirlandajos Grösse liegt mehr in wohlabgewogener Komposition, edler einfacher Formensprache als in der Tiefe des Ausdruckes. Wo es sich darum handelt, grosse Massen im Raume anzuordnen, einen Vorgang lebendig und zugleich monumental darzustellen, ist niemand besser am Platze als er. Keiner seiner Zeitgenossen, ja kaum einer seiner Nachfolger, hat der Berufung des Petrus und Andreas, der Vertreibung Joachims aus dem Tempel, der Geburt Mariae oder Johannes etwas Gleiches an Grösse der Auffassung, Hoheit der Formen, Einfachheit der Darstellung zur Seite zu stellen; aber sobald es heisst, Momente der Erregung und Leidenschaft wiederzugeben, Seelenzustände zu schildern, versagt seine Kraft, wie der Untergang Pharaos im roten Meer und der Kindermord beweisen. Auch der Hieronymus entbehrt des Stempels einer ausgeprägten Individualität, der dem Augustin eigen ist, und darum müssen wir Botticelli in anbetracht des hier Geforderten den Preis zuerkennen.



Sandro Botticelli.
Augustinus, Wandgemälde in Ognissanti, Florenz.

Noch einmal hat Sandro den gleichen Gegenstand zum Vorwurf eines Gemäldes gemacht. Diesmal jedoch in kleinstem Masstab auf einem Tafelbildchen. Der Augustin in der Studierstube in den Uffizien (Nr. 1179) ist Fra Filippo, dem er dort bis ganz vor kurzem zugeschrieben wurde, endlich genommen und seinem Schüler zurückgegeben worden.

[1]) Schwarsow, Melozzo da Forli, ist der Ansicht, dass Ghirlandajo zu der Darstellung des Heiligen in einer mit allerlei Hausrat ausgestatteten Studierstube durch den hl. Markus des Melozzo da Forli in S. Marco in Rom veranlasst worden sei, den er bei seinem 1475 auf 1476 zusammen mit seinem jüngeren Bruder Davide behufs Ausmalung einiger Räume in der von Sixtus IV. eingerichteten Bibliothek des Vatikan stattgehabten Aufenthalt in der ewigen Stadt gesehen hatte. Dies ist möglich, und von Ghirlandajo hätte dann Botticelli die Komposition überkommen. Allerdings ist die Ausführung des zahlreichen Beiwerkes auf Ghirlandajos Bilde, wie der Dosen und Flaschen, Schachteln, Bücher, Blätter und Papierschnitzel, der Scheere und Brille, des Lichtes und Lineales, der einzelnen Holzfasern des Pultes, der Franzen der reich gemusterten Tischdecke so im Geschmack damaliger niederländischer Kunst, dass man geneigt ist, zu glauben, eine Darstellung ähnlichen Inhalts der Eycks oder ihrer Richtung hätte zum Vorbild gedient. Man braucht bloss an Stücke wie den vermutlich auf ein Original des Hubert van Eyck zurückgehenden Hieronymus im Gehäus im Museum zu Neapel oder wie die aus mediceischem Besitz stammende Madonna Memlings in den Uffizien zu erinnern. Folgt Ghirlandajo doch in der 1484 für die Kapelle Sassetti in S. Trinità gemalten Anbetung der Hirten in gewissen Einzelheiten deutlich dem Vorbilde des Hugo van der Goes auf dessen für Portinari gemalten grossen Altarwerk in S. Maria Nuova. Eine gleich sorgsame Wiedergabe der Blumen und des Teppichs findet sich auf zwei frühen Madonnenbilder Domenicos im Musée Wicar zu Lille und bei Mr. Salting in London.

Auf die Urheberschaft des Frate verfiel man wohl ausschliesslich wegen der Überlieferung Vasaris, dass jener ein sehr schönes kleines Bildchen mit einem hl. Augustin gemalt habe.

Man blickt bei zurückgeschlagenem Vorhang in das von einem steinernen, mit Madonnenrelief und antiken Porträtköpfen gezierten Bogen abgeschlossene Studio des Kirchenvaters, der diesmal in voller Vorderansicht schreibend am Pulte sitzt. Er neigt den fast kahlen, weissbärtigen Kopf ein wenig auf die rechte Seite und schaut emsig in sein Buch. Über einer schwarzen Kutte trägt er einen roten goldigschillernden Mantel mit blauem Besatz und grünem Kragen. Diese Schillerstoffe, die rötlichbraune Fleischfarbe, die schmalen lang geformten Hände, die etwas unruhigen Faltenmotive, die Anbringung braunfarbiger goldgehöhter Reliefs auf steinernem Grund sind stilistische Merkmale, welche das Bildchen mit ähnlich fein ausgeführten kleinen Stücken wie der daneben hängenden Allegorie der Verläumdung, einem Madonnenbildchen bei Mr. Heseltine in London und der Geburt Christi vom Jahre 1500 in der National Gallery teilt, und die seine Entstehung in die spätere Zeit Sandros etwa in die zweite Hälfte der achziger Jahre oder in den Beginn der neunziger Jahre verweisen.

Unseren Biographen ist von einem Augustin Botticellis in kleinem Format nichts bekannt, wohl aber von einem kleinen Hieronymus, welchen der Anonymus als ein ganz besonderes Werk hervorhebt [1]). Vermutlich bezieht sich die Notiz auf die kleine »Kommunion des Hieronymus« im Besitze des Marchese Farinola, des Erben des Marchese Capponi zu Florenz, von der sich Repliken in der Galerie Balbi zu Genua und bei Sir William Abdy in Paris [2]) befinden. Der greise Asket kniet, von zwei Mönchen gestützt, vor dem Altare und empfängt das Sakrament aus den Händen eines Priesters, dem zwei andere assistieren. Über dem Altare erscheint der gekreuzigte Christus. Es ist ein fein empfundenes, sorgsam durchgeführtes Bildchen, etwa aus der gleichen Zeit wie das eben besprochene.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhange noch eine Botticelli zugeschriebene Silberstiftzeichnung eines sitzenden Kardinals, vermutlich eines Hieronymus, in der Sammlung der Uffzien (Rahmen 57, Nr. 193). Obwohl Morelli gerade dieses Blatt als charakteristische Probe von Sandros Zeichenweise zum eingehenden Studium empfiehlt [3]), so scheint mir dessen Autorschaft im Gegenteil mehr als fraglich. Wer die Zeichnungen zum Dante kennt, wird hier vergeblich die dem Meister eigene sichere Strichführung und geniale Behandlungsweise suchen. Die Umrisse sind hart und unbelebt, die Gewandung ist hölzern und ohne den Botticelli eigenen Schwung, die Arme sind zu kurz geraten, die Hände zeigen in ihrer karrikierten Gespreiztheit eine schwächliche Nachahmung der dem Meister selbst geläufigen Formen.

Wenn auch aus der Reihenfolge an sich, in der Vasari die Werke der Künstler aufführt, kein Schluss auf ihre Entstehungszeit zu ziehen ist, so hat der Biograph doch bei dem Bilde der Krönung Mariä für San Marco bewusst oder unbewusst das Richtige getroffen. Er fährt nämlich nach Erwähnung des Augustin in Ognissanti fort: »Durch dieses Werk erwarb sich der Künstler Ruf und Ansehen, so dass ihm von der Arte di Porta Santa Maria (der Zunft der Seidenwirker) der Auftrag ward, für San Marco eine Krönung unserer Frauen in einem Chor von Engeln zu malen, die er auch sehr gut entworfen und ausgeführt hat« [4]). Diese hohe oben abgerundete Tafel befindet sich jetzt in der Akademie zu Florenz (Sala II del Botticelli, Nr. 47).

Auf blumiger Au vor breitem Gewässer stehen vier Heilige, ihre Aufmerksamkeit dem Vorgange weihend, der sich zu ihren Häuptern in Himmelshöhen abspielt. Zu äusserst links Johannes der Evangelist. Der Körper ist wenig bewegt, aber das von dichtem weissem Lockenhaar und mächtigem langherabwallendem Bart umflossene Antlitz wendet er in tiefer Erregung hinauf, die Linke ist halb in Erstaunen halb in Beteuerung erhoben, die Rechte hält sichtbar die

[1]) Et fece assaj opere picchole bellissime et infra l'altre un San Girolamo, opera singulare. Desgl. der Codex Petrei: Fecie piu quadri di cose pichole et infra l'altre uno Santo Girolamo.

[2]) Nach einer Mitteilung des Herrn Director Bode. Vgl. Cicerone 6. Aufl. III, S. 570.

[3]) Die Galerie Borghese etc., S. 112. Bräunlich grundiertes Papier, 0,245×0,125 m.

[4]) III, S. 312. Albertini: Lascio stare la tavola di frate Bartolomeo ord. pred. et quella di Sandro. Der Anonymus: Nella chiesa de frati di san Marcho è di sua mano una gran tauola allato alla porta della chiesa. Der Codex Petrei: una tauola in Sto Marcho allato alla porta della chiesa a mano sinistra.



Sandro Botticelli — Akademie, Florenz

DIE KRÖNUNG DER MARIA

aufgeschlagene Offenbarung. Den mächtigen, knochigen Körper umgiebt ein einfaches blaues Gewand, das, bis an die Knöchel reichend, die nackten Füsse freilässt. Über die linke Schulter ist der rote Mantel geworfen, der, unter dem rechten Arm durchgezogen, in breiten Massen am rechten Bein herunterfällt; eine Manteldrapierung, die wegen der wuchtigen Faltenmotive von Sandro mit Vorliebe bei monumental wirkenden Figuren angewendet wird. Rechts daneben, um einen Schritt zurück, steht Augustinus in bischöflichem Ornat. Er hat keinen Blick übrig für die Erscheinung in der Höhe, seine Aufmerksamkeit konzentriert sich vielmehr auf das Niederschreiben des Vorganges, er will der Menschheit Bericht hinterlassen von den höchsten Geheimnissen der Religion, deren gelehrter Verteidiger er ist. Es sind ähnliche Züge wie auf dem Fresko in Ognissanti, nur der Bart ist etwas voller, die ganze Erscheinung etwas jugendlicher aufgefasst als dort. Neben ihm, ein wenig ihm zugewendet, Hieronymus in Kardinalstracht. Das bartlose, von vielen Kasteiungen und Entbehrungen abgemagerte Antlitz ist nach oben gewendet, inbrünstig schaut er hinauf, aus den Augen flackert es von heiliger Begeisterung, die Rechte liegt beteuernd auf der Brust, in der Linken hält er ein Gebetbuch. Zu äusserst rechts auf einer Linie mit Johannes steht S. Eligius, der besonders in Florenz vielverehrte Schutzpatron der Schmiede. Er erscheint hier als der Vermittler zwischen der gläubigen Gemeinde und der himmlischen Erscheinung: den Blick seitwärts auf uns gerichtet, weist er mit der segnenden Rechten nach oben, wo in Himmelshöhen die Jungfrau gekrönt wird. Inmitten einer aus weissen und roten Cherubköpfen gebildeten Mandorla, von goldigem Glanze umstrahlt, thront auf leichtem Wolkensitz Gottvater mit bis auf den Gürtel herabwallendem Bart, die Tiara auf dem über die Schulter fallenden silberweissen Haupthaar. In der ausgestreckten Linken hält er die schmale feingegliederte Krone, die erhobene Rechte spendet den Segen über der vor ihm in keuscher Ergebenheit sich neigenden Maria. Um sie herum schlingt sich der holdeste Reigen zarter Engelknaben, in vollendeter Anmut schwebend und schwingend.

Wohl selten ist der Rythmus des Tanzes vollendeter zum Ausdruck gebracht worden als in diesem Auf- und Niederneigen, diesem Vor- und Rückwärtsschweben der von duftigen, flatternden, in allen Regenbogenfarben schillernden Gewändern umspielten zarten Wesen, halb Jüngling halb Jungfrau. Wie stürmen sie hervor hinter der gleich einer Wolkenwand sich aufbauenden Cherubglorie, den feurigen Blick fest auf die Auserwählte des Herrn gerichtet, voll Eifer, so oft wie möglich den Reigen um sie zu schlingen. Zwölf an der Zahl sind es, die sich dem Auge darbieten, die übrigen werden von den Gestalten Gottvaters und Marias verdeckt, aber zwischen den Wolkenstreifen wird hie und da noch ein leicht gehobener Fuss sichtbar, genug, um die ganze Figur daraus sich ergänzen zu können. Eine reiche Mannigfaltigkeit, eine bewunderungswürdige Abwechslung herrscht bei ihnen vor. Keiner ist dem anderen gleich, überall eine andere Bewegung, eine gesteigerte Wendung des Körpers, bald ein Vorneigen bald ein Zurückwerfen des von langem Lockenhaar umspielten Hauptes; stets ein neues Gewandmotiv, hier ein vom Wind geschwelltes dort eine lose flatterndes Kleid. Mit grösster Sorgfalt ist jede Falte durch die Bewegung der Glieder begründet, jeder Saum mit staunenswerter Feinheit gekräuselt. Die Luft ist erfüllt von roten und weissen Rosen, die mit vollen Händen vier Knaben ausstreuen, je ein Paar auf jeder Seite. Mit treffender Charakteristik sagt ein feiner Kenner der italienischen Renaissance mit Bezug auf dieses Bild: La pittura toscana aveva un altissimo senso della bellezza primaverile, un vivissimo amore per i fiori. Mentre gli Umbri movono i cuori divoti a meditazione innanzi alle semplici composizioni religiose, i Veneziani vi profondono un lusso orientale di musaici, d'oro e di frutta splendenti, e i Ferraresi arricchiscono i troni delle Sante Vergini di gemme, di metalli, di marmi, Firenze sparge fiori nelle pitture sacre con le mani degli Angioli. L'arte fiorentina è tutta un incanto di primavera, tutta olezzante di gelsomini e di rose [1]).

Jul. Meyer ist der Ansicht, die Krönung der Maria sei gleichzeitig mit der Anbetung der Hirten vom Jahre 1500 in der National Gallery entstanden; so verwandt, so übereinstimmend erscheinen ihm beide Darstellungen [2]). Ich kann ihm darin durchaus nicht beipflichten. Die

[1]) A. Venturi, La primavera nelle arti rappresentative, Nuova Antologia, terza serie, Vol. XXXIX 1892, S. 47.

[2]) Jahrb. d. k. preuss. Kstslg. XI, S. 11.

sorgsam gezeichneten, auf das genaueste durchmodellierten Gestalten auf der Krönung in ihrer gemessenen Bewegung, die von jeder Wendung des Körpers Rechenschaft ablegende Gewandung der Engel stehen in direktem Gegensatz zu jenen mänadenhaft dahintaumelnden Engeln dort, deren wild bewegte Kleider lose nach allen Himmelsrichtungen wehen. Wo findet man in jener späten, von religiösem Fanatismus erfüllten Schaffensperiode Botticellis eine solch bescheidene, ausschliesslich durch den Augenblick bedingte Neigung des Körpers wie hier bei der Maria, solch schlichte, in grossen Massen herabfallende Gewandung wie bei ihr und Gottvater, von den bis in die einzelnen Barthaare und jede Fingerspitze mit peinlichster Sorgfalt durchgearbeiteten ruhig dastehenden wuchtigen Heiligengestalten nun ganz zu schweigen? Dagegen stelle man letztere mit dem Augustin in Ognissanti zusammen. Ohne auf die grosse Ähnlichkeit der Typen Gewicht zu legen, schlagende Übereinstimmung in der Durchbildung des Einzelnen: in den scharf gezogenen Konturen, der sorgsamen aber harten Modellierung der Köpfe, den wie in Bronze ciselierten Barthaaren, der Bildung und Bewegung der Hände, dem gelblich grauen Inkarnat mit schwärzlichen Schatten, den breit und gross gehaltenen Gewändern. Und, um auf Einzelheiten einzugehen, vergleiche man den Kopf des Eligius in seiner Behandlung mit dem des Augustin auf dem Fresko, den rechten Arm und die rechte Hand des Hieronymus mit der gleichen Handhaltung dort, die linke das Buch haltende Hand des Augustin hier mit der das Tintenfass haltenden seines Doppelgängers, — beiderseits die gleiche Zeichnung, die nämlichen Formen. Sollten diese Beweise für die Entstehung des Werkes um 1480 noch nicht genügen, so vergleiche man den Madonnentypus hier mit dem auf den bekanntesten Rundbildern, und man wird finden, dass er auf der Krönung noch mehr die aus den frühern Bildern bekannten an Fra Filippo und Verrocchio gemahnenden rundlichen Formen zeigt, während später ein gestreckteres Oval vorherrschend ist, wobei besonders die Nase länger und an der Kuppe breiter gebildet wird.

Und noch einen Grund für die Annahme der relativ frühen Entstehung unseres Bildes. Im Kabinet der Uffizien (Rahmen 53, Nr. 192) befindet sich die Federzeichnung zu dem zu äusserst rechts aufwärts schwebenden Engel[1]). Die sorgsame Ausführung und etwas ängstliche Linienführung weist das Blatt im Gegensatz zu den frei behandelten Zeichnungen zum Dante in die frühere Zeit des Meisters. Schon etwas später ist die Federzeichnung der drei schwebenden aus einem Buche singenden Engel ebenda (Rahmen 55, Nr. 187)[2]) entstanden, wie die flackernden Lichter auf den Gewändern, die geschwungenen und vertieften Falten beweisen. Zu welchem Zwecke diese Engelgruppe entworfen wurde, lässt sich nicht sagen, da sie auf keinem Bild Sandros nachzuweisen ist. Des verwandten Gegenstandes wegen sei sie hier erwähnt.

Verglichen mit den verschiedenen Darstellungen desselben Gegenstandes von Fra Filippo Lippi bietet Botticellis Schöpfung einen bedeutenden Fortschritt in der Komposition. Auf den Bildern jenes Meisters im lateranensischen Museum, ursprünglich für Carlo Marsuppini gemalt, und in der Akademie zu Florenz vom Jahre 1441, findet die himmlische Handlung auf einer mit Pilastern verzierten wohlgefügten Thronestrade inmitten eines feierlichen Hofstaates von Engeln statt, in einer das volle Gepräge des Irdischen tragenden Räumlichkeit. Den Eindruck der weltlichen Ceremonie vervollständigen dort die an den Thronstufen knieenden in ein und demselben Raume mit der Gottheit befindlichen Stifterfiguren, hier das Bildnis des Künstlers. In der Apsis des Domes zu Spoleto zeigt uns Fra Filippo den Vorgang allerdings in der Höhe, aber der schwere Thron Gottvaters, die ruhig dastehenden Engel, die zahlreichen auf Wolken knieenden Heiligengestalten widersprechen trotzdem dem Gefühl der unbegrenzten Weite, des Überirdischen, das wir vor dergleichen Vorgängen in himmlischen Sphären zu empfinden verlangen. Botticelli dagegen erreicht in seinem Bilde diesen Eindruck, indem er das Geschehnis zeitlos, als Vision darstellt. Unten auf der Erde stehen als Repräsentanten der Menschheit die vier heiligen Männer, da reisst zu ihren Häuptern der Wolkenschleier entzwei und ihrem entzückten Auge zeigt sich ewig, unvergänglich Gottvater mit der Jungfrau im Kreise der himmlischen

[1]) Gelbliches Papier, Feder und Pinsel, 0,193×0,212.

[2]) Rötlich getöntes Papier, 0,105×0,225.

Heerscharen. Auf einer fast gleichzeitigen Darstellung desselben Gegenstandes in San Gimignano (1483) verwischt Piero del Pollajuolo den Eindruck des Visionären wieder dadurch, dass er die Heiligengestalten nicht abgesondert von der Gottheit auf Erden darstellt, sondern zusammen mit ihr, ähnlich wie Fra Filippo, auf Wolken knieend in himmlischen Höhen. Die vollendete Lösung des von Botticelli hier gestellten Problemes hat später Raffael in der Disputa und der Madonna di Fuligno gefunden.

Die zu der Krönung der Maria gehörige Predella befindet sich jetzt von ihr getrennt ebenfalls in der Akademie (Nr. 49). Die fünf daselbst dargestellten Scenen stehen in engstem Zusammenhang mit den Gestalten des Hauptbildes. Zu äusserst links sehen wir Johannes auf Patmos mit der Abfassung der Offenbarung beschäftigt. Eine verwitterte Greisengestalt, in sich gekauert sitzt er da auf kleinem Eiland, das einzige lebende Wesen zwischen hochgetürmten Felsen und der Weite des Meeres. Daneben blickt man in ein Studio, woselbst Augustin am Schreibpult sitzend in tiefer Ergebenheit zu den goldenen Strahlen aufschaut, die durch die Thür zu ihm hereindringen. In der Wirkung des in den dämmrigen Raum einfallenden Lichtes ist dieses Bildchen von hohem koloristischen Reiz, ebenso die daneben befindliche ebenfalls im Innern eines Zimmers spielende Verkündigung. Daneben kniet Hieronymus in felsiger Einöde vor dem Kruzifix, die entblösste Brust den Schlägen des Kieselsteines preisgebend. Den Abschluss bildet S. Alò in der Schmiede, wo er den abgeschnittenen Huf beschlägt[1]).

Ähnlich in der Komposition, aber an Figuren reicher ist eine grosse Krönung der Jungfrau, die aus der jetzt zur Artilleriekaserne umgewandelten Kirche S. Jacopo di Ripoli nach dem Convento La Quiete bei Florenz gebracht worden ist. Auch hier wird die obere Hälfte der Tafel von der inmitten musizierender Engel knieenden Maria eingenommen, während unten an Stelle von vier Heiligen deren achtzehn stehen. Unter ihnen erkennt man Johannes, Petrus, Antonius, Bartholomeus, Ludwig, Franz, Bernhardin, Paulus, Jakobus, Sebastian, Magdalena und Katharina. Ist die Komposition auch im Stile Botticellis und lässt an Ghirlandajo, dem das Bild von Richa zugeschrieben wird[2]), nicht denken, so ist die Ausführung doch für ersteren zu schwach. Morelli und der Cicerone sprechen es mit Recht entgegen dem Urteil von Crowe und Cavalcaselle, die es für eine sorgfältige Arbeit aus Botticellis guter Zeit halten, diesem selbst ab und weisen es einem seiner Nachahmer zu[3]). Zu einem gleichen Urteil gelangt man auch gegenüber einer gegenständlich verwandten arg mitgenommenen Darstellung mit vier Heiligen in der Sakristei der Badia von Volterra[4]). Ebenfalls wesentlich Schulausführung soll eine grosse Lünette mit der Krönung Mariä, zur Seite zwei Engel, beim Marquis of Lothian in Newbattle Abbey in Schottland sein[5]).

In diesen Kreis von Darstellungen gehört auch ein Bild, das zwar nicht die gleiche, so doch eine verwandte Scene aus der Mariengeschichte behandelt. Die von der National Gallery 1882 aus der Hamiltonsammlung erworbene Himmelfahrt der Maria (Nr. 1126) ist gut beglaubigt, daher stets für ein Hauptwerk Botticellis gehalten und dementsprechend auch bezahlt worden. Das Bild hat eine interessante Geschichte, und so ist ihm mehr Aufmerksamkeit und Bewunderung zu Teil geworden, als es seinem Kunstwerte nach verdient. Es war, wie Vasari, Baldinucci und Richa erzählen, von dem als florentinischen Gesandten am Hofe

[1]) vgl. Ilg, Die Bedeutung der St. Eligiuslegende für die Kunstgeschichte, in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Bd. XIX, S. 179 ff.

[2]) Chiese fiorentine, IV, S. 305, vgl. auch Follini, Firenze antica e moderna illustrata, vol. VII, cp. VIII, S. 109.

[3]) Lermolieff, Die Galerien Borghese etc. S. 109; Crowe u. Cavalc. III, S. 170. Die von Rio, L'art chretien II, S. 401, Botticelli zugeschriebenen beiden Heiligenfiguren zu seiten des Sebastiansaltares in S. Maddalena de' Pazzi zu Florenz gehören Raffaelino del Garbo an, wie schon Richa richtig überliefert.

[4]) Crowe u. Cavalc. III, S. 171.

[5]) Nach einer Mitteilung des Herrn Direktor Bode. Eine Krönung Mariä ebenfalls in einer Lünette befand sich auf der Ausstellung alter Meister aus Privatbesitz in Edinburg 1883. Sie ging dort unter Fra Filippos Namen, ist aber nach dem Urteil J. P. Richters (Kunstchronik 1883, S. 763) eine eigenhändige Arbeit Botticellis »voll Leben und Feuer.« Richter schliesst besonders aus der Zeichnung der Hände auf eine Jugendarbeit Sandros. Die ebenda unter Botticellis Namen vom Marquis of Lothian ausgestellten zwei Rundbilder hält Richter nur für unbeholfene Schülerwerke. Vgl. dagegen J. M. Gray in The Academy v. 7. Juli 1883, S. 14.

Alfons von Neapel beschäftigten und als Dichter und Gelehrten bekannten Matteo Palmieri für seine Familienkapelle in S. Piero Maggiore bei Botticelli bestellt worden. Bestätigt wird die Nachricht durch das auf dem Bilde angebrachte Stifterporträt Palmieris, dessen Züge aus der bezeichneten Büste des Antonio Rossellino im Bargello bekannt sind. Nur kurze Zeit erfreute sich das Gemälde des Ehrenplatzes auf dem Altare der Kapelle. Palmieri hatte in seinen späteren Jahren ein umfangreiches religiös-mystisches Gedicht »La città di Vita« verfasst, worin er in Nachahmung der Göttlichen Komödie unter Führung der Kumaischen Sibylle eine Wanderung durch die Elyseischen Gefilde nach dem Himmel unternimmt. Nach seinem Tode (1475) wurde diese Dichtung, die zu seinen Lebzeiten nur im engsten Freundeskreise zirkuliert hatte, von einigen Übelwollenden der Geistlichkeit in Florenz denunziert. Man wollte darin eine von der Kirche als ketzerisch verdammte Ansicht des Origines über die Natur der bei der Empörung Lucifers neutral gebliebenen Engel finden, das Gedicht ward beschlagnahmt, das Bild, worin Botticelli den dort ausgesprochenen Gedanken Gestaltung verliehen haben sollte, verhängt, und die Kapelle, wo es sich befand, geschlossen. Nachdem man des Längeren über die Schuld oder Unschuld des toten Palmieri mündlich und schriftlich gestritten und die peinliche Angelegenheit, wie uns Richa[1]) versichert, auch ausserhalb Italien viel Staub aufgewirbelt hatte, wurde das Gedicht von der Inquisition der Anschuldigung der Ketzerei freigesprochen, Bild und Kapelle der Öffentlichkeit zurückgegeben. Auch Botticelli war somit von dem auf ihm lastenden Vorwurfe der Teilnahme an der Häresie gereinigt. Später kam das Gemälde, das nach Baldinuccis Zeugnis durch die ihm zugefügten Unbilden sehr gelitten hatte, nach der Villa Palmieri, von wo es nach dem Tode des letzten Spross dieser Familie nach England verkauft wurde.

Im unteren Teil des Bildes sind die Apostel um den mit Lilien erfüllten Sarkophag versammelt, der in weiter Landschaft, mit dem Blick auf Florenz und Prato, steht. An den beiden Enden kniet der Stifter und sein Weib. In der Höhe beugt sich die Auferstandene vor Christus, in Mitte einer von Engeln, Patriarchen, Propheten, Aposteln, Evangelisten, Märtyrern, Kirchenlehrern und heiligen Jungfrauen gebildeten Glorie, die in zwei Zonen von je drei übereinander befindlichen Reihen sitzend angeordnet sind. Die Engel jeder einzelnen Reihe unterscheiden sich von denen der anderen durch die Farbe der Gewänder und die ihnen beigegebenen Attribute.

Trotz der ausführlichen Beschreibung des Bildes und seiner Schicksale von der Hand der erwähnten Gewährsmänner, trotz des hohen Lobes, das Vasari seiner Vollendung spendet, hat sich die neueste Kritik dennoch ablehnend gegen die Autorschaft Botticellis verhalten, und wie ich glaube, mit vollem Recht. So geschickt die Komposition, so abwechslungsreich die Bewegung der zahlreichen Figuren ist, das Ganze entbehrt doch durchaus des feinen Geistes, der Sandros eigenhändige Werke auszeichnet. Auch unter Berücksichtigung der dem Bilde zugefügten Unbilden, auch unter Annahme umfassender Restaurationen lässt sich die hölzerne Behandlung der Köpfe, die Härten in der Gewandung, die stumpfe, branstige Färbung nicht mit seiner Weise in Einklang bringen. Eine Vergleichung des Gemäldes mit der inhaltlich sehr ähnlichen Zeichnung zum XXVIII. Gesang des Paradiso im Dantekodex zu Berlin zeigt klar und deutlich, welch ganz andere Freiheit und Zierlichkeit in der Bewegung, welch ganz anderes selisches Leben Botticellis Gestalten besitzen. Bode hatte vollkommen Recht, als er es entgegen dem Urteile der Verfasser der Geschichte der Italienischen Malerei Sandro selbst absprach und einem der Werkstatt Verrocchios nahestehenden Künstler zuwies, dessen stilistische Eigenart er auch in der »Vierge glorieuse« im Louvre, in dem »Rossialtar« und der Krönung Mariä im Berliner Museum und dem »Ruccellaialtar« in der Nationalgalerie zu London erkannte[2]). Der Typus der Engel, die Männerköpfe, die Gewandbehandlung stehen auf unserem Bilde Verrocchios Art näher als Botticellis, in einzelnen Frauengestalten, besonders in der Maria, ist dagegen eine Verwandtschaft mit Fra Filippos und Sandros Gebilden wieder nicht zu verkennen. Schmarsow hat diesen Künstler für identisch erklärt mit Francesco di Giovanni Botticini (1446—1497), welchem urkundlichen Zeugnisses zufolge am

[1]) Vol. I, S. 154.

[2]) Bode im Jahrb. d. k. preuss. Kunstslg. III, 24 ff., und Italienische Bildhauer der Renaissance, S. 142 ff. Die vierge glorieuse No. 347 unter Cosimo Rosselli, die Bilder in Berlin No. 70A und 72, der Ruccellaialtar No. 227 unter Cosimo Rosselli. vgl. Crowe u. Cavalc. III, S. 166.

28. März 1484 von der Compagnia di S. Andrea della Veste Bianca zu Empoli der jetzt in der Kollegialkirche daselbst befindliche Andreasaltar übertragen wurde[1]). Genaue Vergleichung der wohlerhaltenen Einzelgestalten des Andreas und Johannes des Täufers dort mit der Himmelfahrt Mariä und den verwandten Bildern bestätigt die Richtigkeit dieser Annahme. Möglich, dass Vasari bei den fast übereinstimmend lautenden Namen beide Künstler verwechselte und dem berühmteren Meister zuwies, was Eigentum des geringeren Genossen war.

Dasselbe Versehen begegnet ihm wieder bei Erwähnung der beiden Engel, die sich zu Seiten des dem Andreasaltar gegenüber befindlichen Sebastians von Antonio Rossellino in der gleichen Kirche zu Empoli befinden und ebenfalls ein Werk Botticinis sind. Auch das unter Botticellis Namen gehende Bild mit Tobias und einem Engel in der Akademie zu Florenz (Nr. 20) zeigt die charakteristischen Merkmale jenes Künstlers. Es ist eine fast getreue Wiederholung der Mittelgruppe aus Verrocchios grossem Gemälde ebenda und liefert einen schlagenden Beweis für die Abkängigkeit Botticinis von diesem Meister.

Vielleicht hat Botticelli in der That den Auftrag zu einer Himmelfahrt Mariä von Palmieri erhalten, jedoch nur die Komposition selbst entworfen, die Ausführung dagegen Botticini überlassen, mit dem er, wahrscheinlich aus Verrocchios Werkstatt her bekannt, in den siebziger Jahren gemeinschaftlich zusammenarbeitete [2]). Die grosse Verwandtschaft der Kunst Botticinis mit der Botticellis spricht für solch ein engeres Verhältnis zwischen beiden [3]). Das Todesjahr Palmieris giebt den spätesten Termin für die Entstehung des Bildes in London.

Vasari berichtet ferner, Botticelli habe auch im Dom zu Pisa in der Capella dell' Impagliata eine Himmelfahrt der Jungfrau mit einem Chor von Engeln begonnen, das Werk aber, weil es ihm nicht gefallen, unvollendet gelassen [4]). Wahrscheinlich ist uns diese Komposition in dem grossen aus zwei Platten zusammengesetzten Kupferstich (B. XIII. 86, No. 4. Pass. V. 42, No. 100, Koll. No. 58) erhalten, dem einzigen mir bekannten florentinischen Stich, den ich, was Erfindung und Zeichnung anbelangt, mit annähernder Bestimmtheit für Botticelli in Anspruch nehmen möchte. In der unteren Hälfte sind die Apostel um den leeren Sarkophag versammelt, im lebhaftesten Ausdruck höchsten Erstaunens und hingebender Begeisterung zu der Auferstandenen emporblickend, die von singenden, Lilienzweige haltenden Engeln emporgetragen, dem auf einem Felsabhang knieenden Thomas den Gürtel herabreicht. Musizierende Knaben, je vier zu beiden Seiten, umschweben die Gottesmutter. Im Hintergrund erblickt man eine naturgetreue Ansicht von Rom.

Bartsch erwähnt das Blatt unter den unbekannten Stichen des 15. Jahrhunderts und findet in der technischen Behandlung Ähnlichkeit mit den Kupferstichen des Nicoletto da Modena, Ottley hält es wegen der stilistischen Übereinstimmung mit Zeichnungen und Gemälden Botticellis für einen eigenhändigen Stich dieses Meisters, Passavant nennt es ebenfalls ein von ihm gezeichnetes und gestochenes Hauptwerk; Kolloff [5]) dagegen findet die Gestalten der Apostel so roh und plump, ihre Stellung und Geberden so übertrieben heftig und im einzelnen so karrikaturartig, Hände und Füsse so schwach und plump gezeichnet, dass er darin nichts von dem feinen Geist Sandros erkennen kann. Vielmehr sieht er in den »gemeinen Charakteren der Köpfe und der Ausführung des Stiches« eine auffallende Verwandtschaft mit dem grossen Stich des Abendmahles. (Pass. V. 46. No. 114). Kolloffs hartes Urteil scheint mir durchaus ungerechtfertigt. Keiner der zeitgenössischen florentinischen Kupferstiche kann sich mit dem

[1]) Das urkundliche Material über Francesco Botticini und seinen Sohn Raffaello zusammengestellt von Milanesi im Anhang zur Vita des Raffaellino del Garbo, Vas. Opp. IV.

[2]) Frizzoni a. a. O., S. 242, schreibt das Bild ebenfalls Botticelli ab und hält es von der Hand eines schwächeren, an Verrocchio sich anschliessenden Nachfolgers Sandros, wobei er unentschieden lässt, ob dieser Botticini ist; J. P. Richter, a. a. O., S. 28, spricht sich nicht bestimmt über die Echtheit aus, neigt aber ebenfalls mehr dazu, in der Ausführung die Arbeit eines Schülers oder Nachahmers Botticellis zu erkennen.

[3]) Ich gehe hier nicht weiter auf die künstlerische Persönlichkeit Botticinis ein, da ich beabsichtige, an anderem Orte ausführlicher über ihn zu handeln.

[4]) III, S. 322: e nel duomo di Pisa, alla cappella dell' Impagliata, cominciò un' Assunta con un coro d'Angeli; ma poi, non gli piacendo, la lasciò imperfetta.

[5]) Meyers Künstlerlexikon unter Baccio Baldini, S. 610.

unsrigen an Macht und Grösse der Erfindung messen, auch nicht an Grösse des Formates, wobei vor allem nicht vergessen werden darf, was für technische Schwierigkeiten damals die Ausführung solch grosser Platten mit sich brachte. Und dann ist die Technik in keiner Beziehung geringer wie bei den in einer ähnlichen »breiten Manier« gestochenen Blättern der Sündflut (Pass. V. 6. No. 71, Koll. No. 1), der ehernen Schlange (Pass. V. 6. No. 93, Koll. No. 2), des templum Salomonis (Pass. V. 6. No. 95), David und Goliath (Pass. V. 6. No. 94), u. a. m. Nur die Strichführung ist der Grösse der Figuren entsprechend fester, breiter und härter [1]). Ob Botticelli selbst, von dem Vasari ja die Beschäftigung mit dem Kupferstich überliefert, dieses Blatt gestochen, was angesichts der eine grosse Übung bedingenden Grössenverhältnisse und anderer technisch sehr ähnlicher formal aber abweichender Stiche höchst unwahrscheinlich ist; ob Vasaris mythischer Baccio Baldini auch hier seine Hand im Spiel hat, kann ich nicht entscheiden. Doch spricht schon die Botticelli sonst fremde getreue Wiedergabe einer Stadtansicht mit antiken Bauten im Hintergrund für fremde Zuthat. Die Komposition und den Entwurf des Figürlichen dagegen halte ich für Sandros Werk. Die inmitten singender Knaben sitzende Madonna ist durchaus in seinem Charakter, die mit geschlossenen Füssen gleichsam in der Luft hängenden musizierenden Engel [2]) finden sich genau so wieder auf den letzten Blättern im Berliner Dantecodex und auf der Geburt Christi vom Jahre 1500 in der National Gallery in London. Ihre sowie der Apostel Gewänder, der Gesichtstypus, die Haltung und Zeichnung der Hände zeigen seine Formen, nur vergröbert durch die beschränkte Fähigkeit des ausführenden Stechers. Die Gruppierung der Apostel um den leeren Sarkophag ist klar, die Bewegungen sind nicht übertriebener als auf den späten Bildern des Meisters wie auf der ebenerwähnten Geburt Christi, der Anbetung der Könige im Depot der Uffizien, den Darstellungen aus dem Leben des Zenobius, der Beweinung Christi u. a. m. Ganz ähnlichen bärtigen Köpfen begegnen wir auch auf den Dantezeichnungen.

Ein Entwurf zu dem Thomas auf dem Stich scheint die lavierte Federzeichnung eines nach rechts knieenden mit erhobenen Händen inbrünstig nach oben schauenden unbärtigen Mannes in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand zu sein [3]). Der Umstand, dass die Licht- und Schattenpartien hier so scharf abgegrenzt sind, vermehrt die Wahrscheinlichkeit einer ursprünglichen Bestimmung dieser Zeichnung als Vorlage für den Stich.

Auf der obenerwähnten Zeichnung mit der Engelstudie zu der Krönung Mariä befindet sich noch eine Figur, die uns eine wichtige Handhabe zur Datierung eines anderen umfangreichen Gemäldes giebt. Es ist dies eine Studie zu dem Johannes dem Täufer auf dem grossen Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen, das der Künstler für das Kloster des hl. Barnabas malte [4]), und welches jetzt in unmittelbarer Nähe der Krönung in der Akademie zu Florenz hängt (Nr. 52). In einer auf reich verziertem, marmornem Sockel sich erhebenden, muschelförmig nach oben abgeschlossenen Thronnische sitzt Maria, das Haupt wenig geneigt, den Blick auf den Beschauer gerichtet. Mit beiden Händen stützt sie den Jesusknaben, der noch nicht fest auf ihrem Knie stehen kann, und, etwas vorgebeugt, die Rechte segnend erhebt. Auf der Estrade zu beiden Seiten des Thrones befinden sich je zwei Engel, von denen die äussersten den purpurfarbenen, hermelinausgeschlagenen Baldachin zurückschlagen, während die beiden vordersten die Symbole der Passion, Dornkrone und Nägel, halten. Davor stehen auf dem buntgetäfelten Fussboden in zwei Gruppen gesondert sechs Heilige. Links Katharina, Augustin und Barnabas, rechts Johannes der Täufer, Ambrosius und Michael.

Katharina ähnelt in der Haltung der Magdalena auf dem Altarbild aus S. Ambrogio, die ältlichen, hageren Züge sind die nämlichen wie bei der Madonna auf dem Rundbild in

[1]) Keiner dieser Stiche hat in der Zeichnung meiner Meinung nach ernstlich etwas mit Botticelli selbst zu thun.

[2]) Ähnlich bewegt sind sieben musizierende Engel auf einem Cassone in der kleinen Galerie der Collegiata zu Empoli. Sie werden dort Botticelli zugeschrieben, rühren jedoch nur von einem Schüler oder Nachahmer her.

[3]) Raccolta Resta, fol. 14, 0,177×0,170; Braun, Nr. 258.

[4]) Albertini: In sancto Barnaba è una tavola grande per mano di Sandro Botticelli. Der Anonymus: É di sua mano in San Bernaba la tauola dell' altare maggiore di Nostra Donna et Santa Caterina. Der Codex Petrei: In Santo Bernaba una tauola di Nostra Donna e Santa Catherina. Vas. III, S. 311.

den Uffizien, der sie auch in der Behandlung der Haare, der Anordnung des Schleiertuches und des bunten Shawls um den Hals gleicht. Augustin ist auch hier schreibend dargestellt, er lauscht den Worten, die sein Nachbar, der schwarzbärtige Barnabas, ihm zuflüstert. Der Täufer ist das abschreckende Bild eines Asketen, wie auch Donatello ihn schildert. Wirr hängt das schwarze Haar herab, er blickt aus dem Bilde heraus und raunt uns etwas zu, wobei er die Rechte zur Bekräftigung erhebt. Ambrosius, der in stiller Verehrung verloren vor sich hinstarrt, wird zum Teil von dem vor ihm stehenden Erzengel verdeckt, der in voller Rüstung mit blankem Schwert hier Wache hält[1]). Oben zu beiden Seiten des Baldachins sind zwei Medaillons mit der Verkündigung in die Rückwand der kapellenartigen Nische eingelassen. Mit ihnen schnitt ehedem die Tafel ab, der ganze obere Teil des Baldachins sowie der die Räumlichkeit abschliessende Steinbogen sind spätere Zuthat[2]).

Das Bild befindet sich in üblem Zustand. Die Farbe ist in den Gewändern abgeblättert, die Köpfe sind zum Teil stark übermalt. Trotzdem ist in Zeichnung und Formengebung die Hand Botticellis noch klar zu erkennen, und der Stilcharakter weist auch dieses umfangreiche Altarbild in den Beginn der achziger Jahre, in eine Periode mit dem Augustin und der Krönung Mariä. Ausser dem Umstande, dass der in der nämlichen Zeichenmanier ausgeführte Entwurf zum Johannes und die Engelstudie für die Krönung auf einem Blatte sich befinden, spricht die Übereinstimmung in den Augustinus Figuren sowie in dem Ambrosius hier mit dem Eligius und Gottvater dort für eine gleichzeitige Entstehung beider Bilder. Es sind dieselben wie aus Erz gegossenen Köpfe, die kräftigen gut modellierten Hände, die schweren in breiten Massen sich brechenden Gewänder. Besonders kennzeichnend für diese Zeit sind auch die kräftig durchgebildeten breiten Füsse, welche noch nicht die Sandro später eigene schmale, gestreckte Form mit dem übertrieben lang gebildeten grossen und zweiten Zehen aufweisen.

Die Tafel aus S. Barnaba kann als eine Weiterentwickelung des auf dem aus S. Ambrogio stammenden Madonnenbilde in derselben Sammlung angewendeten Kompositionsschema gelten, als eine Weiterentwickelung der centralen Konstruktion. Den Mittelpunkt nimmt die Gottesmutter ein, um sie gruppieren sich strahlenförmig die Engel und Heiligen. Aber auch hier, ebenso wie auf der Anbetung der Könige, herrscht nicht starre Symmetrie vor. Den in einer Diagonale nach innen aufgereihten drei Heiligen links entspricht rechts eine mehr halbkreisförmig geschlossene Gruppe. Ebenso sind die Engel in anmutiger Mannigfaltigkeit bewegt.

Ausser der bereits oben erwähnten Skizze zu dem Johannes befindet sich noch eine grössere mit Feder und Pinsel ausgeführte Studie zu der nämlichen Gestalt in den Uffizien. (Rahmen 55, No. 188)[3]). Während erstere in der Haltung des Kopfes und des linken Armes sowie in der Manteldrapierung mit der Ausführung übereinstimmt, in der Haltung des rechten Armes, der Schrittstellung und der Länge des Gewandes dagegen abweicht, ist letztere bis auf den Kopf, der hier bärtig und mehr nach links gewendet ist, fast getreu übernommen worden. Auch hier deutet die sorgsame, sogar etwas unbeholfene Zeichenweise auf eine ziemlich frühe Entstehung des Blattes[4]).

Ist es schon an und für sich unwahrscheinlich, dass solch ein grosses Altargemälde ohne Staffel bestanden haben sollte, so erscheint es erst recht unverständlich, warum man die aus der gleichen Kirche in die Florentiner Akademie überführten vier kleinen Tafeln nicht längst als die dazu gehörige Predella erkannt hat, um so mehr als sie inhaltlich in engstem Zusammenhang mit den Personen jenes Bildes stehen (Saal II No. 6—9). Unter den ursprünglich zusammengehörigen, jetzt auseinander gesägten und in einem Rahmen übereinander vereinigten Täfelchen finden wir auf der einen nämlich Salome mit dem Haupte des Täufers,

[1]) Auf den kleinen flüchtigen Entwurf zum Michael auf einem nicht ausgestellten Blatte der Uffiziensammlung ist bereits hingewiesen worden.

[2]) Richa VII, S. 65, erwähnt bereits die von Agostino Veracini vorgenommene Anstückung.

[3]) 0,360×0,155.

[4]) Nicht Botticelli dagegen gehört die ihm fragweise zugeschriebene Halbfigur eines Johannes in der gleichen Zeichnungssammlung an (Rahmen 55, No. 196). Diese Federzeichnung rührt von Raffaellino del Garbo oder einem verwandten Künstler her.

auf der anderen eine Pietà, auf den beiden übrigen Scenen aus der Legende des Augustinus und Ambrosius. Inhaltlich liegt also kein Grund gegen ihre Zugehörigkeit zu dem Hauptbilde vor, stilistisch gehören sie bestimmt derselben Zeit an wie dieses. Vermutlich sind sie schon zu der Zeit, als das Bild von Agostino Veracini angestückt und restauriert wurde, vom Altare genommen, auseinander gesägt und vielleicht als Schrankfüllung verwendet worden[1]). Dies ist um so eher möglich, als sie ganz aussergewöhnlich fein ausgeführt und von hohem koloristischen Reiz sind. Um so befremdender ist es, dass die Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei die Bilder von so wenig Belang finden, dass sie dieselben in einem Atemzuge mit dem nicht nur nicht Botticelli selbst, sondern nicht einmal seiner direkten Werkstatt angehörenden »Andreas vor dem Henker betend« in dem nämlichen Zimmer der Akademie nennen können[2]).

Die Erhaltung der übrigen Stücke ist nicht eine gleich gute wie bei der Darstellung der Salome, wo die Farbe noch heute von einer solchen Tiefe und Leuchtkraft, von solch eigenartigem Reiz ist, dass das Werk erst gestern aus dem Atelier des Künstlers gekommen zu sein scheint. Eine niedrige rote Backsteinmauer, in deren Fugen der weisse Mörtel leuchtet, bildet den Hintergrund für die in ein grünschillerndes Gewand gekleidete, nur bis zum Knie sichtbare zarte Mädchengestalt. Sie hat soeben den Kerker, dessen eisenvergitterter Schlund dunkel hinter ihr gähnt, verlassen und eilt, die Schüssel mit dem abgetrennten Haupte vor sich hertragend, flüchtigen Schrittes an der Mauer vorbei. Der zarte Mädchenkopf mit dem in den Nacken zurückgestrichenen, von einer Perlenkette zusammengehaltenen rotblonden Haar hebt sich in feinem Kontur licht- und luftumflossen von dem im Abendrot erstrahlenden Himmel ab. Rechts ein schmaler Ausblick in eine Landschaft mit einem kleinen See, über den die Abendnebel sich breiten, und einer in der Dämmerung sich verlierenden Bergkette. Alle Einzelheiten sind vermieden, das Ganze ist nur flüchtig hingewischt. Man hat hier den schlagenden Beleg für den von Leonardo da Vinci in seinem Buch über die Malerei Botticelli in den Mund gelegten Ausspruch: das Studium des Landschaftlichen sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke[3]).

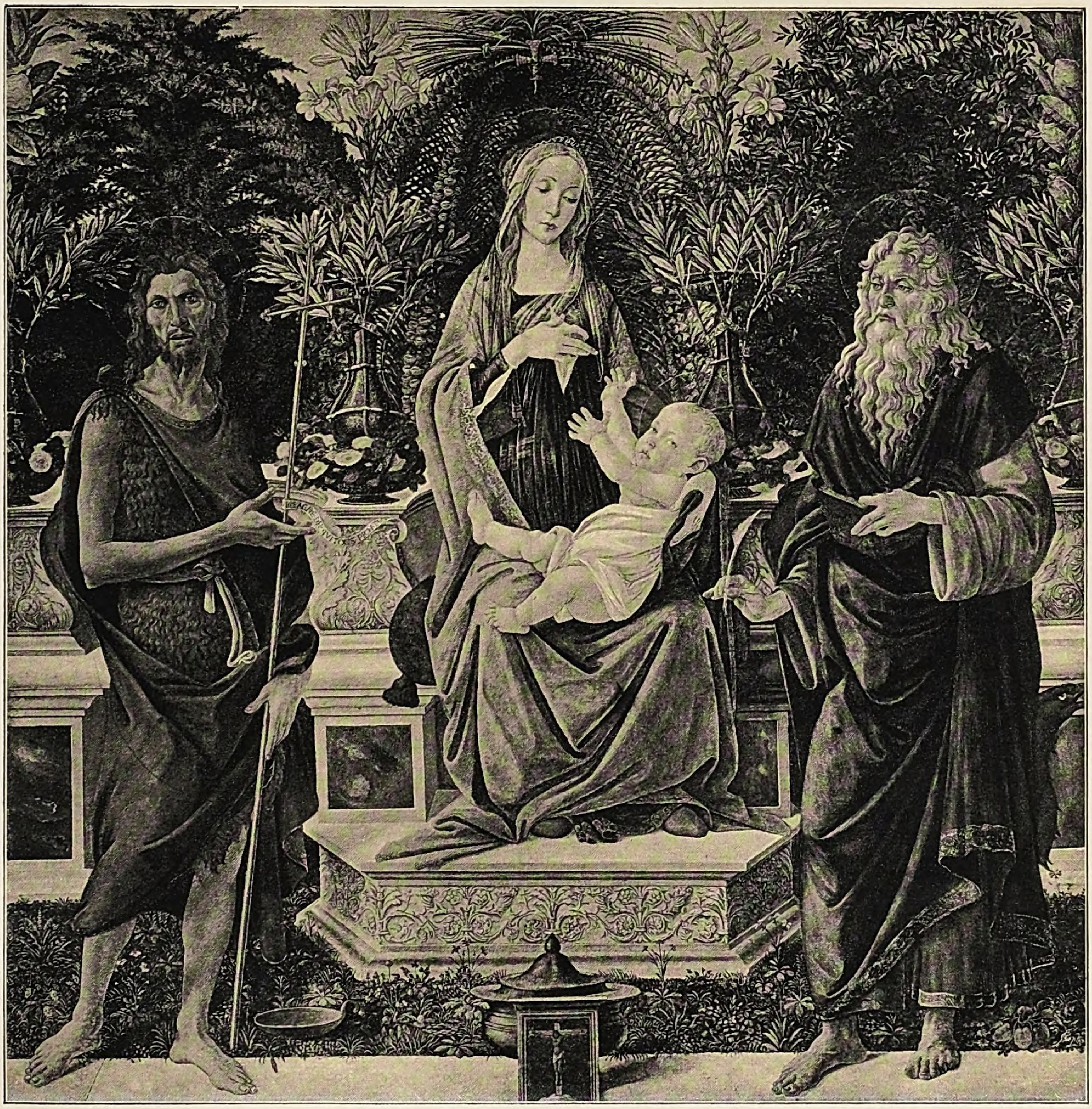
Leider arg zerstört ist die Pietà. Die Figur des im Grabe stehenden Erlösers ist ganz übermalt, aber auch hier fühlt man noch die Wirkung des dunklen Körpers vor der hellen Luft, in die hinter den Sarkophag eine Cypresse und dunkelgrünes Gesträuch schwarz und kühn hineinragen. In der in nebelige Ferne sich erstreckenden Landschaft mit Flüssen und Hügeln, alles in unbestimmten Massen ebenfalls nur mit flüchtigen Strichen angedeutet, sieht man links im Vordergrund zwei Schwäne in einem Gewässer, rechts wie ein Schatten dahinschwebend, fast körperlos, Christus das Kreuz tragend von einem einzigen Krieger gefolgt.

Das nämliche Problem, eine dunkel gehaltene Gestalt vor freie Luft zu stellen, in ihr das Spiel von Licht und Schatten zu zeigen, beschäftigt Botticelli bei der so häufig dargestellten Scene zwischen Augustin und dem Knaben. Am öden Meeresstrand steht der Heilige in bischöflichem Gewand, er hat nachgedacht über die Lehre von der Dreieinigkeit, deren Geheimnis er durch Verstandesschärfe zu ergründen wieder und wieder vergeblich versucht hat. Da sieht er

[1]) Man denke an Giottos Folge aus dem Leben des hl. Franz in der Akademie zu Florenz.

[2]) No. 30. Crowe u. Cavalc. III, S. 170.

[3]) Leonardo da Vinci, Libro di pittura, parte II, 60 in der Übersetzung von H. Ludwig in den Quellenschriften für Kunstgeschichte XV, S. 117. Der Wortlaut der ganzen Stelle ist: Der ist nicht allseitig, der nicht zu allen Dingen, die in der Malerei enthalten sind, gleichmässig Lust hat, wie z. B. wenn einen die Landschaft nicht freut, so hält er dafür, dieselbe sei eine Sache, zu der es nur kurzen und einfachen Studiums bedürfe. So sagte unser Botticelli, dies Studium sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine solche Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindung sieht — d. h. ich sage, wenn sie einer darin suchen will — nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken oder Wälder und anderlei Dinge, und es ist gerade wie beim Klang der Glocken, in den kannst du auch Worte hineinlegen, wie es dir gefällt. Aber obschon dir solche Flecken Erfindungen geben, so lehren sie dich doch nicht irgend einen besonderen Teil zu vollenden. Und jener Maler malte sehr traurige Landschaften (tristissimi paesi). — Mir ist unbegreiflich, wie Morelli diese Stelle für apokryph erklären konnte.



Sandro Botticelli

Gemäldegalerie, Berlin

MADONNA MIT DEN BEIDEN JOHANNES

plötzlich zu seinen Füssen den wundersamen Knaben, der sich abmüht, mit einem Löffel das Meereswasser in ein kleines in den Sand gegrabenes Loch zu schöpfen. Der Kirchenvater bückt sich zu dem Kind herab und fragt nach seinem Beginnen. Scharf zeichnen sich die beiden dunkeln Gestalten von dem in lichtes Grau gemeinsam verschwimmenden Hintergrund von Luft und Wasser ab, aber die Kontraste sind dennoch gemildert, wie ein zarter Nebel duftig und verschleiernd liegt es über dem Ganzen.

Die folgende Darstellung zeigt Ambrosius auf dem Totenbett. Zwei Männer sind beschäftigt, ihm das Herz herauszunehmen. Das Bildchen ist stark übermalt und die Gestalten lösen sich nicht mehr recht ab von dem schwarzen Grund.

In engstem Zusammenhang mit diesen Tafeln steht die kleine Verkündigung im Palazzo Barberini zu Rom. Wenn auch von Morelli nur als ein schwaches Erzeugnis der Schule Botticellis betrachtet und mit der von einem späteren Nachahmer herrührenden Madonna im letzten Saal der Galerie Colonna auf eine Stufe gestellt[1]), von Crowe und Cavalcaselle sogar dem Marco Zoppo zugeschrieben[2]), ist dieses Bildchen doch ein echtes Werk des Meisters selbst, ein wahres Kabinetstück an Feinheit der Ausführung. Die Räumlichkeit zerfällt in zwei Teile. Rechts öffnet sich bei zurückgezogenem Vorhang der Blick in das Wohngemach, wo die Jungfrau vor einem Betpult kniend die Botschaft empfängt. Auf dem Sims der mit Kissen belegten Wandbank stehen eine Laterne, Bücher und Schachteln. Eine Thür in der Rückwand führt in ein kleines Gelass, das fast in seiner ganzen Ausdehnung von dem rotüberdeckten Bett eingenommen wird. Durch eine Säulenreihe getrennt ist links ein zweiter Raum. Hier ist der Engel hereingeschwebt, eben beugt er, das schleppende Gewand ein wenig lüftend, das Knie vor der Auserwählten. Er neigt das Haupt, in der Linken hält er den Lilienzweig. Durch zwei Fenster im Hintergrund schaut man in eine Berglandschaft.

Das Gemälde ist von einer Tiefe der Empfindung, einer Anmut und Keuschheit der Auffassung, dabei von einer Feinheit der Ausführung, dass es den Vergleich mit den besten Schöpfungen der niederländischen Kunst nicht zu scheuen braucht. Mit grösstem Fleiss führt der Meister das Wandbrett mit dem Gerät, das Bett, die holzgetäfelte Decke, die Berglandschaft aus. Aber nirgends etwas Kleinliches, den Figuren ist die gleiche Sorgfalt zu teil geworden, das Ganze aus einem Gusse. Der Gabriel gleicht der Salome dort, auch sein Gewand zeigt die nämlichen Faltenmotive. Die Färbung hat denselben satten gelblichen Ton, der Farbenauftrag ist ebenso pastos. Auch in den Massen stimmt das Bild mit den vier Predellenstücken überein[3]). Die Vermutung liegt daher nahe, es habe ursprünglich mit diesen ein Ganzes gebildet und sei bei Abtrennung und Zerlegung der Predella abhanden gekommen.

Vielleich eine Studie zu dem Gabriel hier ist die schöne Silberstiftzeichnung eines Verkündigungsengels in der Sammlung der Uffizien (Rahmen 57 Nr. 200)[4]). Er erscheint in halb schwebender halb schreitender Stellung, das im Profil gehaltene Antlitz unmerklich gehoben; der linke Arm ist dreimal in verschiedener Haltung gezeichnet.

Diese Sorgsamkeit der Ausführung, diese koloristischen Effekte sind keine Spielereien, die sich Botticelli nur gelegentlich, gleichsam um sich selbst genug zu thun, bei Bildern kleinen Formates erlaubte, sondern, wie schon die fein ausgeführten Details auf dem Wandbild in Ognissanti zeigten, ein ausgeprägtes Merkmal seiner Arbeitsweise in dem Zeitraum, von dem wir hier handeln. Dies beweist jenes umfangreiche Altargemälde, das, für die Capella Bardi in der Kirche S. Spirito zu Florenz gemalt, jetzt einen Hauptschmuck der Berliner Galerie bildet (Nr. 106)[5]). Es stellt die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes dem Evangelisten und dem Täufer dar.

[1]) Die Galerien Borghese etc., S. 107.

[2]) V, S. 345, allerdings so ungenau beschrieben, dass man zweifelhaft sein kann, ob unser Bildchen gemeint ist.

[3]) Da die Verkündigung ausgeschnitten und in einen eigenen Holzrahmen eingesetzt worden ist, so beträgt die Breite 0,33 statt 0,37 oder 0,39 m. der in Florenz befindlichen Stücke. In der Höhe 0,20 stimmt sie mit diesen überein.

[4]) 0,233×0,140.

[5]) Vas. III, S. 310. Von Albertini nicht erwähnt. Der Anonymus Gaddianus: In Santo Spirito è di sua mano nella capella de' Bardj la tauola dell' altare doue è dipinto I[a] Nostra Donna et I[o] San Giouanni Batt. Im Codex Petrei: una tauola in s[to] Spirito di s[to] Giouanni; vgl. ausserdem Borghini und Baldinucci a. a. O., Richa IX, S. 23.

Ähnlich wie auf den Madonnenbildern in Neapel, in den Uffizien und im Louvre wählt der Künstler auch hier als Ort der Handlung einen von der Natur mit allen Reizen liebevoll ausgestatteten Garten. Hier hat sich Natur und Kunst sogar noch verbunden, um die Umgebung für die hehre Gottesmutter so herrlich und prächtig wie möglich zu gestalten. Eine reich skulpierte, mit verschiedenfarbigem Marmor ausgelegte Steinbrüstung vertieft sich in der Mitte zu einer breiteren, auf beiden Seiten zu einer schmäleren Nische. In der mittleren sitzt Maria, dem Knaben die Brust darbietend. Ein ähnliches Motiv somit wie auf dem Raczinskybild, nur ruht das Kind nicht wie dort in ihren Armen, sondern liegt, entsprechend dem Knaben auf der Tafel in S. Maria Nuova, mit Händen und Füssen strampelnd auf ihrem Schoss. Darüber wölbt sich eine aus Palmblättern und Schilfgewächs kunstreich geflochtene Laube, eine ähnliche aus Cypressenzweigen gebildete überschattet den links stehenden Täufer, eine gleiche aus Myrtenzweigen den rechts stehenden Evangelisten. Kupferne mit Olivenzweigen besteckte und mit Rosen gefüllte Schalen stehen auf der Balustrade. Der weissbärtige Johannes, das Ebenbild Gottvaters auf der Krönung und des hl. Ambrosius auf dem Altargemälde aus S. Barnaba, blickt sinnend in die Ferne. Spielend dreht er den Kiel in der rechten Hand, während die Linke das geöffnete Buch hält. Der Täufer vergisst auch hier nicht seines Vermittleramtes. Mit der Rechten auf Christus weisend spricht er zu der Gemeinde die Worte: »Ecce agnus dei qui tollis pechata mundi«, die auf einem an dem Rohrkreuz befestigten Schriftband stehen. Er ist derselbe braungebrannte verwilderte Sohn der Wüste mit den abgezehrten Zügen, den wir bereits aus dem obenerwähnten Bilde und der dazugehörigen Zeichnung kennen. Neben ihm im Grase liegt die einhenkelige Schale, das Zeichen seines Täuferamtes.

Der Typus der Madonna, die Anordnung ihres Schleiertuches, die langgezogenen Falten des scharlachroten, an den Ärmeln weissgepufften, über die roten Schuhe herabfallenden Kleides, die Fältlung ihres Mantels finden sich übereinstimmend auch auf der Krönung und dem Bilde aus S. Barnaba. Ebenso ist das Kolorit, die Zeichnung der Köpfe, die Bildung und Haltung der Hände [1]) und Füsse die gleiche in dieser durch die Zugehörigkeit zu dem Augustin von 1480 näher datierbaren Gruppe von Gemälden. Auch Jul. Meyer erkennt den engen stilistischen Zusammenhang zwischen der Krönung Mariä und unserem Bilde und rückt es daher gleich diesem in das Ende des Jahrhunderts [2]). Bestärkt wird er in der Datierung durch das im Vordergrund des Bildes angebrachte Täfelchen mit dem Gekreuzigten, worin er ein Erkennungszeichen der Anhänger Savonarolas zu finden glaubt. Hierfür liegt jedoch kein Analogon vor, denn von dem als Parallele herangezogenen Madonnenbilde des Raphael de Caponibus vom Jahre 1500 im Museum von S. Maria Nuova zu Florenz steht es ebensowenig fest, dass das kleine Bild des Gekreuzigten darauf ein Hinweis auf die Anhängerschaft Savonarolas ist. Und der Umstand allein, dass der Brief Michelangelos vom 2. Juli 1496, den dieser unter Botticellis Adresse an den jüngeren Lorenzo de' Medici aus Rom richtete, die Überschrift »Christus« trägt und dass Christus später auf Veranlassung Savonarolas zum König von Florenz ausgerufen wurde, besagt doch immer noch nicht, dass das Bild des Gekreuzigten auf einem Gemälde als die Devise eines Anhängers des Busspredigers von S. Marco zu betrachten ist. Das Vorhandensein des Crucifixes hier dürfte sich vielmehr auf ganz einfache Weise erklären lassen. Sandro liebt es in seiner reflektierenden Art, bei den Schilderungen des Christuskindes, sei es auf dem Hauptbilde selbst durch die von Engeln vorgezeigten Marterwerkzeuge, sei es auf der Predella durch die Darstellung der Pietà oder des Gekreuzigten, symbolisch auf das kommende Erlösungswerk hinzuweisen. Dieser Absicht entspringt auch hier die Anbringung des

[1]) In der Zeichnungssammlung des British Museum (Kasten XX, Pp. I, Nr. 14) befinden sich in einer Umrahmung vereinigt zwei aus der Sammlung Vasari und Mariette stammende Fra Filippo Lippi zugeschriebene Blätter mit Handstudien. Sie sind auf rosa grundiertes Papier in Silberstift ausgeführt und in den Lichtern leicht weiss gehöht. An Stelle des Lehrers möchte ich hier die Weise seines Schülers Botticelli erkennen, und zwar hat das obere Händepaar augenscheinlich als Studie zu den Händen der Madonna auf dem Berliner Bild gedient. Es sind dies die einzigen Zeichnungen, die ich in der Sammlung des British Museum von Botticelli kenne. Die ihm früher dort zugeschriebenenen Blätter (Kasten XVI, Pp. I, Nr. 12 u,. Nr. 24) sind nicht von seiner Hand, sondern von Filippino oder einem diesem nahestehenden Florentiner Künstler.

[2]) a. a. O., S. 13.

Crucifixes. Der gläubige Beschauer soll sich nicht allein an dem menschlich nahen Verhältnis zwischen der Madonna und dem Jesusknaben erfreuen, es soll sich auch zugleich des durch den Tod besiegelten Liebeswerkes seines Heilands bewusst werden.

Das Bild ist von hoher koloristischer Wirkung. Mit feinem Geschick ist das dreifache Rot der Gewänder, der helle und dunkle Marmor, die braunen Füsse und der weisse Stein, auf dem sie stehen, nebeneinander gesetzt. Stofflich trefflich wiedergegeben sind die kupfernen Gefässe, die Blumen, Blätter und Früchte. In reizvollen Kontrast tritt das Schwarzgrün der Sträucher zu dem tiefen Blau des Himmels und dem lichten Fleisch des Madonnenkopfes mit den goldblonden Haaren. Fein abgestimmt ist das Silbergrau der Olive zu dem Schwarz der Cypresse und dem tiefen Grün der Myrthe, hell leuchten die gelben Zitronen aus dem dunklen Laub hervor, klar heben sich die weissen Lilien von dem Himmelsblau ab. Der ganze Glanz südlicher Sonne ist über das Bild gebreitet, strahlt aus jedem Blatt, jeder Blume wieder, überzieht alles mit goldenem Schimmer.

Ähnliche, jedoch noch höhere koloristische Vorzüge besitzt jenes Gemälde, welches das Hauptwerk Botticellis genannt zu werden verdient, seinen Ruhm am weitesten verbreitet hat: die Allegorie des Frühlings in der Akademie zu Florenz (I^{a} Sala del Botticelli, Nr. 26). Es ist meiner Meinung nach die letzte Arbeit, die Sandro in Florenz vor seiner zeitweiligen Übersiedelung nach Rom ausführte.

»Deshalb rate ich jedem Maler, er möge sich mit Dichtern, Rhetoren und anderen ähnlichen in der Wissenschaft Bewanderten vertraut machen, einerseits weil diese ihn mit neuen Erfindungen beschenken, andererseits weil sie ihm sicherlich für eine schöne Komposition seines Bildes förderlich sein werden, durch welches beides der Maler sich gewiss Anerkennung und Ruhm seines Werkes erwerben wird.« Wenn irgend einer der zeitgenössischen Maler, so hat Sandro Botticelli diese Worte Leon Battista Albertis beherzigt[1]). Denn der Stoff zu allen seinen Darstellungen mythologisch-allegorischen Inhaltes ist zeitgenössischen oder klassischen Schriftstellern entlehnt, nicht eine Komposition ist durch das Studium antiker Kunstwerke allein bestimmt. Allerdings wird er kaum selbst die alten Autoren in der Ursprache gelesen haben, wenigstens die griechischen nicht, aber es gab in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Florenz genug gelehrte Männer, die ihm hier als Vermittler ratend zur Seite standen, abgesehen von den Übersetzungen und Nachbildungen klassischer Autoren in italienischer Sprache.

Unter letzteren ist besonders eine Dichtung von Wichtigkeit, da ihr Botticelli den Stoff und die Anregung zu seinen beiden umfangreichsten und bedeutendsten antikischen Gemälden entlehnt hat, Angelo Polizianos Giostra, ein Festgedicht auf ein von Giuliano de' Medici 1476 in Florenz veranstaltetes Turnier[2]). Angelo Poliziano, der Freund und Hausgenosse Lorenzos il magnifico, scheint nach allem, was wir aus Sandros Werken selbst schliessen können, dessen literarischer Beirat bei der Herstellung von Bildern mythologischen Inhaltes gewesen zu sein, die Vermittlerrolle zwischen dem Künstler und seinen Auftraggebern, speziell Lorenzo, gespielt zu haben.

In Botticelli fanden der dem klassischen Altertum mit ganzer Seele hingegebene Medicäer und sein humanistischer Freundeskreis die geeignete Kraft zur Verkörperung jener Ideen, die sie beschäftigten, denen sie in ihren Dichtungen Ausdruck gaben. Durch sie wird der Künstler in das humanistische Treiben hineingezogen und er, der bis dahin gleich seinen Vorgängern und Zeitgenossen fast ausschliesslich religiösen Gegenständen seinen Pinsel gewidmet hatte, zu dem bahnbrechenden und bedeutendsten Vertreter mythologisch-allegorischer Profanmalerei in der Frührenaissance. Denn die eigenartige, selbständige, halb naive halb selbstbewusste Stellung der Florentiner Kunst im Quattrocento der antiken Formenwelt gegenüber wird von keinem Künstler so glänzend vertreten wie von Botticelli. Im Gegensatz zu der gleichzeitigen antikisirenden Richtung der Schule von Padua, in Abweichung selbst von verwandten Meistern wie Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi, die mit archäologischer Genauigkeit die antiken Denkmäler kopieren und sich in ihrer

[1]) Liber de pictura in der Übersetzung von Janitschek, S. 146.

[2]) Das Gedicht wurde zwischen 1476 und 1478 verfasst und blieb nach der Ermordung Guilianos unvollendet. In dem ersten Buch schildert Polizian das Reich der Venus, im zweiten die Erscheinung der Nymphe Simonetta, die, von Venus gesandt, den rauhen Jäger Giuliano zur Liebe bekehren soll; vgl. Gaspary, Italienische Literaturgeschichte, 1888, II, S. 228 ff.

getreuen Wiedergabe gefallen, betrachtet Sandro diese mehr mit laienhafter Freude, sucht sich überall das ihm gefällig und anmutig Erscheinende heraus, verquickt es mit seinem eigenen Formgefühl und schafft daraus eine neue eigenartige Gestaltenwelt. Hierin ist ihm wieder Piero di Cosimo auf das engste verwandt. Ihre Gestalten sind Schöpfungen ihrer Phantasie, und von der antiken Herkunft ist ihnen nur ebensoviel geblieben, um erkennen zu lassen, was der Künstler durch sie hat ausdrücken wollen.

Zu den Lieblingsgegenständen in den Dichtungen Lorenzos und seines Kreises gehört die Schilderung des Landlebens und damit zusammenhängend das Lob und die Preisung der erblühenden Natur. Dichtungen, wie des ersteren Nencia da Barberino, Luigi Pulcis Beca da Dicomano, Polizians Rusticus sind nach antiken Mustern dem Preise des Landlebens gewidmet. Es ist daher begreiflich, dass man gerade zum Schmucke der Landhäuser Naturschilderungen im Bilde liebte und bei den in antiken Vorstellungen sich bewegenden Anschauungen nicht die Darstellung der Natur selbst sondern der das organische Leben in der Natur verkörpernden Gottheiten verlangte. Einem solchen Wunsche ist auch der Auftrag Lorenzos zur Ausführung des Gemäldes mit der Allegorie des Frühling entsprungen, das ursprünglich wohl für Careggi, den Lieblingssitz des Medicäers und seines Freundenkreises gemalt, von Vasari zusammen mit der noch zu besprechenden Geburt der Venus in Castello, der Villa des Herzogs Cosimo I., erwähnt wird, während der Anonymus als ihren Besitzer Giovanni de' Medici aufführt, unter dem er wohl Giovanni delle Bande Nere, den Vater des Herzogs Cosimo I. meint [1]).

Vasaris Worten nach zu urteilen, scheint ihm der Sinn der Darstellung bereits nicht mehr ganz klar gewesen zu sein. Erst in allerneuester Zeit ist gleichzeitig von verschiedenen Seiten die richtige Deutung gegeben worden [2]). Sandros Bild ist eine Illustration zu den Versen Polizians in der Giostra, wo *il regno di Venere* »das Reich der Venus« geschildert wird:

Ma fatta Amor la sua bella vendetta
Mossesi lieto pel negro aere a volo;
E ginne al r e g n o di sua madre in fretta
Ov' è de' piccol suo' fratei lo stuolo

Al r e g n o o v e G r a z i a si diletta,
O v e B e l t à d i f i o r i a l crin fra brolo,
Ove tutto lascivo drieto a F l o r a
Z e f i r o vola e la verde erba infiora [3])

Der Maler führt uns nach Cyperns blühendem Garteneiland, zu jenem

. . . lieto pratel . . .,
U' scherzando tra' fior lascive aurette
Fan dolcemente tremolar l'erbette [4])

Im Schatten hoher Orangenbäume, deren Früchte goldig aus dunklem Laube hervorleuchten:

Raggia davanti all' uscio una gran pianta,
Che fronde ha di smeraldo e pomi d'oro [5])

steht Venus, in weissem Gewande, als Göttin der Liebe und der in Frühlingslust erstehenden Natur [6]). Mit der Linken den golddurchwebten Mantel an den Hüften aufschürzend, weisst sie

[1]) Vas. III, S. 312: delle quali oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono duo quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un' altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera. Der Anonymus: A Castello in casa il signore Giouannj de Medicj piu quadri dipinse, che sono delle piu belle opere che facessj; vgl. auch Frey, Il codice Magliabechiano, S. 359.

[2]) A. Bayersdorfer, Kunstgeschichtliches Verzeichnis der in den ersten vier Bänden des klassischen Bilderschatzes enthaltenen Gemälde, 1892, S. VIII. A. Venturi, La primavera nelle arti rappresentative a. a. O., S. 46. A. Warburg a. a. O., S. 23 ff.

[3]) Stanze di Messer Angelo Poliziano cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici, libro I, Str. 68, in der Ausgabe von G. Carducci, Le Stanze, L'Orfeo e le Rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano, Firenze 1863, S. 39.

[4]) I, 70.

[5]) I, 94.

[6]) Venturi deutet diese Figur als Simonetta, Bayersdorfer und Warburg als Venus.



Sandro Botticelli

Akademie, Florenz

DAS REICH DER VENUS

mit der Rechten nach oben, wo über ihrem Haupte Amor schwebt, der »hinterlistige Bogenschütze« *giovane nudo, faretrato augello*[1]), mit verbundenen Augen einen flammenden Pfeil nach den drei Grazien entsendend, die sich links im Vordergrund im Rundreigen schwingen. In durchsichtige flatternde Gewänder gehüllt, schweben sie daher über den blumenreichen Grund, Hand in Hand, den Fuss im Tanzschritt leicht gehoben. Daneben steht ein nur mit leichtumgeworfenem Gewandstück bekleideter Jüngling mit Helm und Krummschwert, den Flügelschuhen und dem Drachenstab nach zu urteilen, Merkur. Er blickt nach oben, wobei er mit seinem Caduceus die Nebel in den Baumwipfeln zerstreut[2]). Auf der rechten Seite kommt mit behendem Fuss ein jugendliches Weib einher. Ihr weisses mit Blumen aller Arten übersäetes, blattförmig ausgezacktes Kleid schmiegt sich im Lauf den schlanken Gliedern an und lässt die kräftigen Formen deutlich hervortreten. Eine Rosenguirlande bildet den Gürtel, ein dichter Kranz aus Wiesenblumen ist um Hals und Nacken geschlungen, mit den Blumen des Feldes sind die wirr herabhängenden blonden Haare durchflochten. Wie ein Säemann schreitet das Weib einher, mit voller Hand streut sie Rosen vor sich her, deren sie in Fülle im aufgeschürzten Gewande trägt. Es ist Primavera, die Göttin des Frühlings[3]), den Worten Polizians gemäss:

Ma lieta Primavera mai non manca,
Ch' e suoi crin biondi e crespi all' aura spiega
E mille fiori in ghirlandetta lega[4])

In ihr hat der Maler auch die Züge vereinigt, die der Dichter von der Erscheinung der Nymphe Simonetta giebt:

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba:
Lo inanellato crin dell' aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba[5])

oder an anderer Stelle:

. . . e ghirlandetta avea contesta
Di quanti fior creasse mai natura,
De' quali era dipinta la sua vesta[6])

Und wie sie über die Flur dahineilt, beginnt unter ihren Schritten alles zu blühen und zu grünen:

Mosse sovra l'erbetta e' passi lenti
Con atto d'amorosa grazia adorno
.
Ma l'erba verde sotto i dolci passi
Bianca gialla vermiglia azzura fassi[7])

Wie sprosst und blüht es überall, mit welch reichem Blumenflor ist der Rasen bedeckt! Da steht neben der stolzen Lilie das bescheidene Veilchen, neben der buntfarbigen Nelke das weisse Gänseblümchen, Narcissen heben ihre gelben und weissen Köpfe aus saftigem Grün hervor, Erdbeeren blühen und reifen versteckt dazwischen. Und immer einen neuen Regen von Rosen streut die freigebige Göttin über diese Herrlichkeit aus, des Blumenreichtums in ihrem Schoss scheint kein Ende zu sein:

Poi con la bianca man ripreso il lembo
Levossi in piè con di fior pieno un grembo[8])

[1]) I, 120.

[2]) Venturi hält diesen Jüngling für Giuliano de' Medici, auf welchen der Pfeil Amors gerichtet sei und »che sembra sentir la voce della Gloria chiamare alla giostra i valorosi, e, rivolto al cielo, invoca l'aiuto di Pallade, di Venere e di Cupido.« Warburg, S. 36, verweist für die Einführung des Merkurs, der in der Giostra selbst nicht auftritt, auf die Horazische Ode I, XXX und auf eine freie Nachbildung derselben in Zanobio Acciajuolis Ode »veris descriptio«.

[3]) Bayersdorfer nennt sie Flora, mit Recht deutet auch Warburg sie als die Frühlingsgöttin.

[4]) I, 72.

[5]) I, 43.

[6]) I, 47.

[7]) I, 55.

[8]) I, 47.

Neben der Frühlingsgöttin eine merkwürdige Gruppe. Ein jugendliches Weib in durchsichtiger Gewandung flieht vor einem durch die Bäume daherstürmenden geflügelten Jüngling. Er hält die Fliehende an Arm und Schulter gefasst, wobei ihr Blumen aus dem Munde sprossen, Pflanzen Füsse und Gewandung umranken: Flora, die, gemäss der oben angeführten Stelle, bei der Berührung mit Zephyr zur »Blumenspenderin« wird. Der Künstler schildert den Vorgang nach der Erzählung in Ovids Fasten[1]), indem er den von demselben Dichter besungenen Mythus von Apollo und Daphne einwebt:

. . . . nudabant corpora venti
Obviaque adversas vibrarant flamina vestes
Et levis inpulsos retro dabat aura capillos[2])

Polizian giebt bei der Beschreibung des Reliefs mit dem Raub der Europa an der Pforte des Venuspalastes eine Nachahmung dieser Stelle:

. . . . e i be' crin d' auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La vesta ondeggia, e in drieto fa ritorno[3])

Zephir ist ein kräftiger Jüngling von grünlicher Färbung mit mächtigen Flügeln und langen, fliegenden Haaren. Sein Gewand wird vom Luftzuge gepeitscht, bei seinem Nahen biegen sich die starken Stämme und ein Blumenregen ergiesst sich auf die Erde:

Zefiro il prato di rugiada bagna,
Spargendolo di mille vaghi odori:
Ovunque vola, veste la campagna
Di rose gigli violette e fiori:
L'erba di sue bellezze ha meraviglia
Bianca cilestra pallida e vermiglia[4])

Warburg bringt zur Vergleichung mit der Frühlingsgöttin, in der er ein idealisiertes Bildnis der bella Simonetta erkennen will, die Abbildung einer antiken Flora, die sich in den Uffizien befindet und schon von Vasari im Palazzo Pitti gesehen wurde[5]). »Eine gewisse Ähnlichkeit in der Behandlung der Gewandpartie«, schreibt Warburg, «die sich bei der Statue wie auf der Figur im Bilde an das vorgestellte linke Bein eng anlegt und von der Kniekehle aus nach unten geht, ist unbestreitbar vorhanden, und eine Anlehnung an dieses (oder ein derartiges) Vorbild ist um so eher denkbar, als auch der Gegenstand derselbe ist: die Gestalt eines blumenbekränzten Mädchens[6]), das im Schoss des Gewandes Blumen und Früchte trägt, aufgefasst als persönliches Sinnbild der wiederkehrenden Jahreszeit«. Ich kann zwischen beiden Figuren jedoch nur eine ganz oberflächliche Ähnlichkeit finden, wie sie sich eben durch das ähnliche Motiv als Blumenstreuerin ergiebt. Man braucht nicht so weit nach einem Analogon für die Gestalt unseres Bildes zu suchen. Eine Vergleichung mit dem lilientragenden Engel auf Verrocchios grossem Tobiasbild in der Florentiner Akademie zeigt, woher Botticelli die Anregung zu seiner Gestalt gekommen ist. Auch die rosenstreuenden Engel auf seiner Krönung Mariä in derselben Galerie sind Vorläufer der Primavera. Ebenso haben die tanzenden Grazien ihre Vorbilder in den Engelreigen dieses Gemäldes, und kehren wieder als tanzende Tugenden auf den Dantezeichnungen zu Purgatorio XXIX—XXXI. Für ihre Bildung war die Vorschrift Leon Battista Albertis massgebend: »Ein gleichfalls gefälliger Anblick wären jene drei Schwestern, welchen Hesiod

[1]) Fast. V, 193 ff., vgl. Warburg, S. 27, der noch mehrere verwandte Schilderungen aus der zeitgenössischen Literatur beibringt.

[2]) Met. I, 527.

[3]) I, 105.

[4]) I, 77.

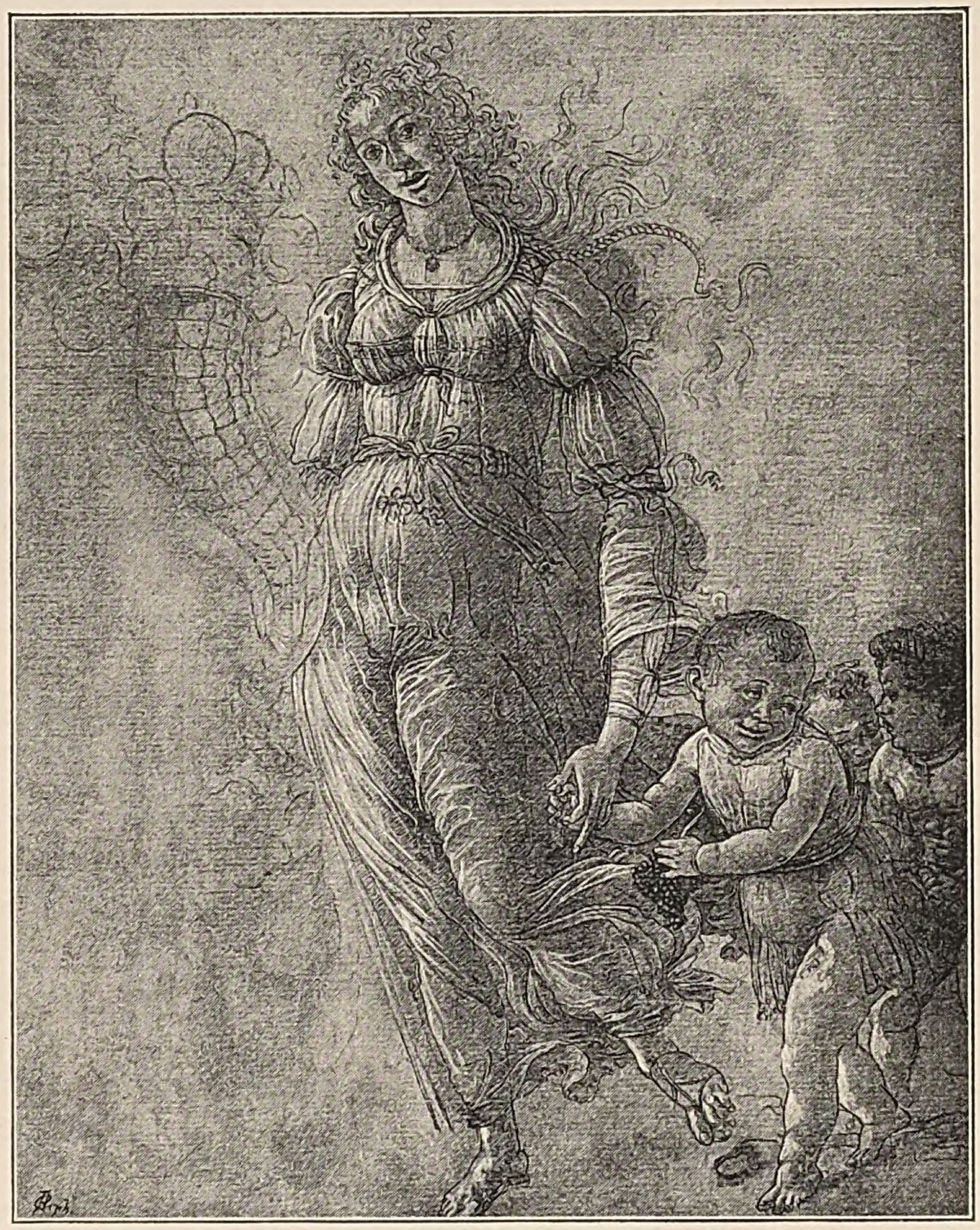
[5]) a. a. O., S. 34.

[6]) Der Kopf der Statue ist jedoch, wie Warburg nach Dütschke (Ant. Bildw. III, S. 74, Nr. 121) angiebt, modern und eine gute Renaissancearbeit. Mir scheint er eine Arbeit des reifen Cinquecento. Auch beide Arme bis zum Ellenbogen und beide Füsse sowie der untere Teil der Gewandung sind modern.

die Namen Euphrosyne, Aglaja und Thalia gab, und die man malte einander an den Händen haltend, lächelnd in ungegürtetem und durchsichtigem Gewande« [1]).

Die Venus unseres Bildes hat auch nicht einen antikischen Zug, es ist dem Künstler nicht gelungen, in dieser von Kopf bis zu Fuss nach damaliger Tracht gekleideten Frau den Charakter der Liebesgöttin zum Ausdruck zu bringen. In der malerischen Wirkung, mit der ihr lichter Kopf vor die dunkle Lorbeerhecke gesetzt ist, lässt sich passend das ungefähr aus den gleichen Jahren stammende, Leonardo mit Recht zugeschriebene, weibliche Bildnis beim Fürsten Liechtenstein vergleichen. Auch in der sorgsamen Ausführung der unzähligen Blumen des Vordergrundes berührt sich hier innig Sandros und Leonardos Kunst.

Was die hier und in ähnlichen Darstellungen hervortretende, im Vorhergehenden schon kurz berührte Stellung Botticellis zur Antike anbelangt, so hat sie Jul. Meyer treffend charakterisiert: »Im Quattrocento stand der Künstler naiver, ursprünglicher, noch im Kampfe mit der Natur begriffen, der Antike freier gegenüber. Gerade weil sein Verständnis der Gestalt als solcher noch weniger entwickelt war, entnahm er der antiken Formenwelt mit unbefangener Willkür, was ihm taugte, unbekümmert um das Detail des klassischen Musters. Genau ebenso verhielt er sich zum antiken Inhalt. Aus eigener Erfindung bereicherte und erweiterte er ihn nicht bloss mit allegorischen Zügen sondern auch mit neuen Gestalten und Vorstellungen, die er ohne weiteres dem Lebensinhalte einer neuen Weltanschauung und seines Zeitalters entnahm. Er goss neuen Wein in die antiken Schläuche und neues Leben in die griechischen und römischen Götter- und Heldengestalten. Hier setzte offenbar in der bildenden Kunst selbst ein poetisch-schöpferisches Element ein, wenn auch Dichter und Humanisten an dieser Erneuerung wesentlich mitarbeiteten. Und eben weil hier die individuelle Phantasie des Malers und des Bildners mit eingriffen, musste in dem Prozess dieser Umgestaltung manches dunkel und rätselhaft bleiben. Das übrigens erhöht noch den Reiz des Geheimnisvollen, der schon an sich in dem märchenhaften Zug dieses ganzen profanen Vorstellungskreises liegt. Es ist die schwebende Stimmung, die Empfindung eines ganzen Zeitalters, welche, durch die Phantasie des Künstlers in die antike Welt gleichsam übergeleitet, in solchen Bildern mit zum Ausdruck kommt. Und so umschwebt diese Darstellungen ein Dämmerlicht, das nichts gemein hat mit der Tageshelle, in welche das Cinquecento die Antike gerückt hat. Daher bleibt in der Deutung solcher Darstellungen häufig ein unaufgelöster Rest »ein Zauberhauch, der ihren Zug umwittert«, der sich nicht fassen lässt, aber zu ihrer künstlerischen Wirkung nicht wenig beiträgt« [2]).



Sandro Botticelli.
Allegorie der Fruchtbarkeit. Zeichnung. Sammlung Malcolm, London.

[1]) Libro de pictura ed. Janitschek, S. 147; vgl. auch Warburg a. a. O., S. 23.
[2]) a. a. O., S. 4.

Eine Skizze zu dem Kopf der Venus auf dem Frühling befindet sich in den Uffizien (Rahmen 57, Nr. 1156)[1]. Sie zeigt den nämlichen, den frühen Madonnenköpfen und der Judith so ähnlichen Typus in der gleichen geneigten Haltung wie auf dem Bilde, aber ohne Schleier und mit an den Schläfen zusammengeknotetem Haar. Auch die schöne, Filippino zugeschriebene Kreidezeichnung einer an die Flora erinnernden nach links laufenden weiblichen Gestalt mit aufgenommenen Gewande und fliegenden Haaren ebendaselbst sei als echtes Werk Botticellis hier erwähnt (Rahmen 62, Nr. 1249)[2].

Dem gleichen Vorstellungskreis wie das eben besprochene Bild gehört die Allegorie der Fruchtbarkeit in der Sammlung des Herzogs von Aumale zu Chantilly an. Dorthin gelangte das Gemälde aus der Sammlung Reiset. Es stellt ein nach links schreitendes überlebensgrosses Weib in weissem mit blaugelber Schärpe verziertem Gewande dar, die einen Korb voll Früchte auf dem Kopfe trägt. Ihr zur Seite gehen zwei Knaben, von denen der eine sich mit Weintrauben beladen hat, während der andere, der eine aus Kirschen gebildete Kette um den Hals trägt, eine Rohrflöte in der Hand hält. Die vor schwarzem Grund stehenden Gestalten sind in den grinsenden Gesichtern mit den wild und wirr in der Luft herumfliegenden Kleidern und Haaren, den überlangen Proportionen, dem dunklen grauen Fleischton eine wahre Karrikatur auf Botticellis Stil. Er selbst hat keinen Anteil an der Ausführung[3], sie gehört einem Schüler oder Nachahmer an, von dem wir im folgenden noch zwei Arbeiten erwähnen werden.

Die Komposition jedoch geht auf eine schöne Zeichnung Sandros im Besitze von Mr. Malcolm in London zurück[4]. An Stelle des Korbes trägt das Weib hier ein Füllhorn im Arme und stützt sich auf einen Knaben[5]. An der Linken führt sie einen zweiten mit durchsichtigem Hemdchen bekleideten Jungen, der sich lachend nach zwei ihm folgenden Kindern umwendet, die gleich ihm Weintrauben tragen. In Bewegung und Ausdruck ähnelt diese allegorische Frauengestalt der Primavera auf dem Frühling, der Knabe an ihrer Seite erinnert an den traubenschleppenden Jungen rechts im Vordergrund der Versuchung Christi in der sixtinischen Kapelle. Der freien, sicheren Zeichenweise nach zu urteilen gehört das Blatt in die achziger Jahre.

Die aus der Sammlung Villardi stammende weissgehöhte und lavierte Federzeichnung einer nach links schreitenden Frauengestalt mit einem Füllhorn, im Besitze des Marquis de Chennevières, rührt nicht von Botticelli her, dem sie dort zugeschrieben wird, sondern ist umbrisch[6].

Als allegorische Frauengestalten sind ferner die Jahreszeiten auf vier Botticelli zugeschriebenen Bildern bei Lord Rosebery aufgefasst. Der Frühling ähnelt der gleichen Gestalt auf dem grossen Bilde. Der Sommer wird durch ein Weib repräsentiert, das eine Korngarbe auf dem Kopfe und eine zweite samt einer Sichel in der Linken trägt. Als Herbst erscheint eine Frau mit einem Knaben. Sie hat ähnlich der Gestalt in Chantilly einen Korb voll Trauben auf dem Kopfe und einen gleichen auf dem Rücken. Der Winter ist ein Weib, das, einen Reisigbüschel unter dem Arm, sich an einem Feuer wärmt[7].

[1]) Silberstift auf rotgrundiertem Papier, weiss gehöht, 0,212×0,172. Einen gleichen Stil und gleiche Technik zeigt ein leider arg zerstörter Frauenkopf ebenda, Rahmen 57, Nr. 1153; 0,245×0,185. Die übrigen, Botticelli zugeschriebenen Zeichnungen haben teils gar nichts mit ihm selbst zu thun, wie Nr. 1151, 1152, 1154, 1155, teils gehören sie seiner Schule an, wie Nr. 1149.

[2]) »Maniera di Filippino«, 0,210×0,155. Die im Rahmen 52 unter Nr. 198 und 199 Botticelli zugeschriebenen allegorischen Frauengestalten, die eine mit einer Fackel, die andere mit einem Gefässe sind überhaupt nicht florentinisch, sondern gehören nach Umbrien in die Nähe Pinturicchios. Die etwas altertümliche Zeichnung einer Muse in der Zeichnungssammlung zu Windsor, dort Botticelli zugeschrieben, ist ebenfalls ausgesprochen umbrisch und von Morelli (Die Galerie zu Berlin, abgeb. daselbst S. 219) dem Giovanni Santi zugeteilt worden.

[3]) Nach Crowe u. Cavalc. III, S. 178, zweifellos von Botticelli.

[4]) Federzeichnung auf rosa grundiertem Papier, 0,320×0,250; No. 11 des Robinsonschen Kataloges, Braun No. 21. Ausgestellt 1879 in der Ecole des beaux arts zu Paris.

[5]) Füllhorn, rechte Hand und Knabe nur in Silberstiftvorzeichnung gegeben.

[6]) Ebenfalls 1879 in Paris ausgestellt, Braun No. 22; 0,200×0,130.

[7]) Die Bilder waren von Miss Hannah de Rothschild 1878 in der Royal Academy ausgestellt. Ich kenne sie nicht.

Ebenfalls als Allegorie der Fruchtbarkeit ist die Halbfigur eines Weibes zu deuten, das sich mit beiden Händen Milch aus den Brüsten drückt, im Besitze des Colonel Sterling in London. Crowe und Cavàlcaselle sehen darin ein treffliches Specimen von der Art, wie Botticelli sich die Antike aneignete [1]), von anderer Seite wird dessen Autorschaft bestritten und das Bild einem zwischen Botticelli und den Pollajuoli stehenden Künstler zweiten Ranges zugewiesen [2]).

Aus dieser Zeit haben wir wieder einen urkundlichen Beweis für das Ansehen, dessen sich unser Künstler in seiner Vaterstadt erfreute. Am 5. Oktober 1482 wird ihm zusammen mit Domenico Ghirlandajo der Auftrag zur Ausmalung der Sala dell' Udienza im Pallazzo publico zu Florenz zu teil [3]). Während Ghirlandajos Fresken noch heute den Schmuck dieses Saales bilden, ist von Botticellis Arbeiten nichts zu sehen. Vermutlich hat er sie nie ausgeführt. Ein ehrenvollerer Auftrag war zur selbigen Zeit an ihn ergangen, der ihn den Arbeiten in seiner Vaterstadt entzog. Papst Sixtus IV. entbot ihn zur Ausmalung seiner neu erbauten Palastkapelle nach Rom. Verfolgen wir nun des Künstlers Thätigkeit in der ewigen Stadt.

[1]) III, S. 177.

[2]) Claude Philipps in der Gazette d. b. a. 1886, I, S. 168. Es befand sich 1886 auf der exposition of old masters. Ich kenne es nicht.

[3]) Gaye, Carteggio I, S. 578: Item dederunt (5. Oktober 1482) vigore dictae legis Dominicho et Sandro Marini, pictoribus, faciam sale audientie dominorum dicti palatii ad pingendum et ornandum etc.

Die Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle.

In keinem der unter Sixtus IV. entstandenen Monumentalwerke lebt der Name des baulustigen Papstes für alle Zeiten in solch ruhmreichem Andenken wie in der während der letzten Jahre seines Pontifikates ausgeführten schlichten Kapelle im vatikanischen Palast. Der Bau, ein Werk des Florentiners Giovanni de' Dolci, war zwischen Frühjahr und Herbst 1481 vollendet. Zu seiner Ausschmückung wurden Künstler aus Florenz und Umbrien berufen: Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Pietro Perugino, Pinturicchio, Luca Signorelli. Ihre Arbeiten sind in dem an den Langseiten des schmalen rechteckigen Baues herumlaufenden Freskencyklus mit biblischen Historien und den darüber befindlichen Papstbildnissen erhalten. Die Wirkung dieser Werke wird jetzt allerdings abgeschwächt durch Michelangelos Riesenleistung an der Decke und der Altarwand, der gegenüber es schwer wird, ihnen die gerechte Anerkennung zu zollen, die sie verdienen. Am 15. August 1483 wurde die Kapelle durch den greisen Papst selbst mit grossem Prunke enthüllt und feierlich eingeweiht. Dieses Datum hat demnach als äusserster Termin für die Vollendung der hier in Frage kommenden Wandmalereien zu gelten [1].

Dürfen wir Vasari glauben, so hat Botticelli eine Art Oberleitung bei der Ausschmückung der Kapelle ausgeübt, die allerdings wohl nur in einem Vertrauensposten zwischen den mitbeschäftigten Künstlern und dem Papste, wenn es sich um Zahlungen oder Streitigkeiten handelte, bestanden hat. Weiter kann sich diese Stellung nicht erstreckt haben. Auf die Ausgestaltung des ganzen künstlerischen Unternehmens hat Sandro nicht eingewirkt. Sein Anteil an den historischen Kompositionen überragt, von Signorelli abgesehen, der erst an letzter Stelle zur Beschleunigung der Arbeit herbeigerufen wurde, nicht den der anderen Meister. Diese gehen bei der Ausmalung der ihnen zugeteilten Rechteckfelder auch ganz selbständig zu Werke [2]. Möglich dass Vasari mit den Worten *ordinò (il papa) che egli (Botticelli) ne divenisse capo* nichts anderes hat sagen wollen, als dass Botticelli mit der Ausmalung den Anfang gemacht habe. Denn er schreibt die Bildnisse heiliger Päpste, die sich im letzten Drittel der Kapellenhöhe oberhalb der schmalen ringsumlaufenden Galerie zu seiten der rundbogigen Fenster in gemalten Nischen befinden, Sandro selbst zu, und sie mussten ja vollendet sein, ehe die darunter befindlichen historischen Kompositionen in Angriff genommen werden konnten. Da zu seiner Zeit bereits die Gemälde Michelangelos die Decke schmückten, so waren diese Bildnisse für ihn die unter Sixtus zuerst ausgeführten Bestandteile des ganzen Freskencyklus.

Vasari spricht nur von *alcuni santi Papi, nelle nicchie di sopra alle storie*, die Botticelli ausgeführt habe, und scheint bereits Bedenken gegen die Zuteilung sämtlicher achtundzwanzig Gestalten — zwölf auf jeder Langseite, zu Paaren zwischen den sechs rundbogigen Fenstern

[1]) Diese Daten sind von Schmarsow endgültig bestimmt worden; vgl. Melozzo da Forli S. 207 und die daselbst angegebene frühere Literatur, ausserdem E. Müntz, L'Art à la cour des Papes III.

[2]) Der Anonymus weiss von dieser Suprematie Botticellis nichts, ist über die Arbeiten in der sixtinischen Kapelle überhaupt nicht gut unterrichtet, da er sich, wie ein Vermerk am Rande des Manuskriptes sagt, erst danach erkundigen will. Seine Angaben sind sehr lakonisch: Et nella capella di Sixto fece 3 faccie o quadri. Der Codex Petri: E a Roma nella capella di Sisto III.

angeordnet, vier auf der der Altarwand gegenüberliegenden Wand zwischen den beiden gemalten Fenstern — an einen Künstler gehabt zu haben[1]). Die neueste Forschung hat ihm darin Recht gegeben. Schmarsow, der zum erstenmal diese dekorative Bildnisreihe eingehender stilkritischer Untersuchung unterworfen hat, unterscheidet mit Erfolg drei Hände daran: Fra Diamante, Botticelli, Ghirlandajo. Fra Diamantes Mitarbeit ist erst neuerdings durch die beiden bereits erwähnten von Milanesi und Venturi veröffentlichten Urkunden bekannt geworden. Da der Klosterbruder bereits 1482 wegen Auszahlung der ihm für seine Malereien in der sixtinischen Kapelle bewilligten Pension von 100 Dukaten mit der Vallombrosaner Abtei S. Fedele de' Poppi prozessiert, so ist wohl anzunehmen, dass er sogleich nach Vollendung des Baues als erster zu seiner Ausmalung vom Papste berufen wurde. Schmarsows Vermutung, dass wir seine Arbeit an der oberen Hälfte der Kapelle, wo jetzt die Malereien Michelangelos sich befinden, zu suchen hätten, ist gerechtfertigt, da die Angabe Albertinis, dass die Kapelle zur Zeit Julius II. bereits mit eisernen Ketten verklammert werden musste[2]), sich doch wahrscheinlich auf die Decke bezieht und Michelangelo auch zuerst nur einen Teil derselben, — wohl den, der am meisten gelitten hatte — ausmalen sollte. Möglich, dass dort als Vorläufer der darunter befindlichen heiligen Päpste nach herkömmlicher Weise Propheten, Apostel und Evangelisten dargestellt waren, Kompositionen, die auch Michelangelo zuerst beibehalten wollte. Vermutungsweise möchte ich Fra Diamantes Mitwirkung — denn die noch zu besprechenden wenigen Papstbildnisse können doch unmöglich seine einzige, mit 100 Dukaten Rente zu vergütende Leistung in der Kapelle gewesen sein — auch in der Ausführung der von Schmarsow im Entwurfe auf den päpstlichen Hofmaler Melozzo da Forli zurückgeführten Dekoration der Fensterleibungen, Pfeiler und Pilaster, sowie in der Umrahmung der für die Historienbilder bestimmten Felder und der Nischen für die Paptbildnisse suchen. Gerade in der Herstellung gemalter Scheinarchitektur war er ja bewandert, wie die Fresken in Prato und Spoleto lehren. Fein gezeichnete Ornamente und reiche Verzierungen liebte er ja überall anzubringen, und das anmutige Rankenwerk mag auch hier seinen vollen Beifall gefunden haben. Doch dies sind nur Vermutungen, die zwar ausgesprochen werden dürfen, für deren Beweis sich aber bisher keine urkundlichen Belege gefunden haben.

Mit mehr Bestimmtheit dagegen kann man des Klosterbruders Mitwirkung oben unter den Papstbildnissen behaupten, unter denen Schmarsow die Gestalten des Alexander I. und Fabianus auf der rechten, des Eleutherus und Dionysius auf der linken Wand als künstlerisches Eigentum Fra Diamantes erkannt hat[3]).

Betrachten wir diese statuarisch aufgefassten Bildnisfiguren etwas näher. Es sind durchweg gedrungene, breit gebaute Gestalten mit grossen etwas tief zwischen den Schultern sitzenden Köpfen. Sie stehen fest und wenig bewegt in ihren Nischen. Die Kleidung ist bei diesen vier die gleiche: über der Alba tragen sie einen weiten am Halse von dem Superhumerale bedeckten Chormantel, um welchen die weisse mit Kreuzen bestickte Stola geschlungen ist. Die Tiara sitzt fest auf dem Haupte und ist etwas in den Nacken zurückgeschoben. Die bartlosen, stark-

[1]) Ursprünglich waren es wohl dreissig oder zweiunddreissig Papstbildnisse, je nachdem man den ersten beiden fehlenden Päpsten Linus und Cletus noch Christus und Petrus hinzufügt. Diese befanden sich wahrscheinlich an der jetzt von Michelangelos Jüngstem Gericht bedeckten Altarwand oberhalb der ursprünglich dort befindlichen Malereien Peruginos. Die Reihe beginnt jetzt links mit Clemens I. und gelangt dann abwechselnd von einer Wand zur andern überspringend bis zu Damasus an der dem Altar gegenüberliegenden Schmalseite; vgl. Schmarsow a. a. O., S. 208. Die Reihenfolge, in der sie an der betreffenden Wand folgen, ist: Auf der linken Seite (der Beschauer steht mit der Front nach dem Jüngsten Gericht): 1. (neben dem ersten Fenster) Clemens I., 2. u. 3. (zwischen den folgenden Fenstern) Euaristus u. Sixtus I., 4. u. 5. Hyginus u. Anicetus, 6. u. 7. Eleutherus u. Zephyrinus, 8. u. 9. Urbanus I. u. Anteros, 10. u. 11. Cornelius u. Stephanus I., 12. (neben dem letzten Fenster) Dionysius. Auf der rechten Seite: 1. Anacletus, 2. u. 3. Alexander I. u. Telesphorus, 4. u. 5. Pius I. u. Soter, 6. u. 7. Victor I. u. Callistus I., 8. u. 9. Pontianus u. Fabianus, 10. u. 11. Lucius I. u. Sixtus II., 12. Felix I. An der Schmalseite: 1. Eutychianus, 2. u. 3. Marcellinus u. Marcellus, 4. Damasus I.

[2]) Capella P. P. Syxti IIII in palatio perpulchra, in qua sunt picturae novi et veteris testamenti cum pontificibus sanctis, manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium, videlicet: Petri de Castro plebis, et Alexandri et Dominici et Cosmae atque Philippi Floren. quam tua beatitudo ferreis catenis munivit: ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit, opus praeclarum Michaelis Archangeli Floren., statuariae artis et picturae praeclarissimi. Francisci Albertini opusculum de Mirabilibus novae urbis Romae, herausgeg. von A. Schmarsow, Heilbronn 1886, S. 13.

[3]) Der Standort des Beschauers befindet sich hier wie im folgenden mit der Front nach dem Jüngsten Gericht.

knochigen Köpfe mit den breiten, langen Nasen, den weit auseinander stehenden seitlich blickenden Augen, dem festgeschlossenen mürrisch verzogenen Mund sind etwas konventionell behandelt und im Ausdrucke wenig belebt. Alexander I. (Al. 7587[1]) hält in der ausgestreckten Linken ein Buch, die Rechte ist segnend erhoben. Eine ähnliche Handbewegung und die gleiche Form der Hand findet sich bei dem hl. Gregor auf der Gürtelspende in der Galerie zu Prato. Diesem ähnelt auch Alexander in dem starken Schädelbau und in dem Gesichtsausdruck. Der in schweren, eckig gebrochenen Falten herabfallende Chormantel ist mit Sternen bestickt, welche, zum Teil jetzt zwar abgesprungen, dieselbe plastische Ausführung zeigen wie die Schmuckgegenstände und Gewandkanten auf den Fresken und einigen Tafelbildern in Prato. Desgleichen auch die Nägel des Buchdeckels. Fabianus (Al. 7594) hält mit beiden Händen eine beschriebene Pergamentrolle, der Mantel ist ohne Muster und nur mit einem breiten gestickten Streifen versehen. An der Tiara dagegen finden sich die aufgesetzten Goldpunkte wieder. Der Kopf erinnert bereits etwas an Ghirlandajos Typus und ähnelt z. B. dem Thomas von Aquino auf dem Altarbild dieses Meisters in der Akademie zu Florenz. Eleutherus (Al. 7608) links ist dagegen in jeder Beziehung charakteristisch für Fra Diamante. Er hat den breiten fleischigen Kopf nach rechts gewendet und blickt mürrisch in die Ferne. Der linke Arm verschwindet vollständig unter dem schweren Mantel, nur die Finger sind sichtbar, die ein dickes Buch mit reich verziertem Deckel halten, auf welches der ausgestreckte Zeigefinger der Rechten weist. Der breite Streifen des mit goldenen Tupfen besäten Chormantels ist ebenso wie der Buchdeckel mit plastisch aufgesetzten Sternen versehen. Besonders auffällig sind hier die drei breiten, durch die Biegung des Armes im Gelenk hervorgerufenen Quetschfalten der Ärmel. Sie finden sich genau so wieder unter anderem bei Giovan Gualberto an der Fensterwand des Chores in Prato, bei Joseph auf der Darstellung im Tempel in S. Spirito und den meisten Gestalten Fra Diamantes in Spoleto. Die Hand zeigt wenig Modellierung und hat die dem Künstler eigne breite Form mit den kurzen, dicken Fingern. Dionysius (Al. 7602) hält mit beiden Händen ein geöffnetes Buch, sein Blick aber schweift verloren in die Ferne. Er trägt einen prächtigen Mantel aus geblümtem Stoff, der das gleiche Muster zeigt wie das Gewand des Gregor auf der Gürtelspende, und das sich ganz ähnlich auch bei dem Rock des Herodes auf dem Fresko mit dem Tanz der Salome in Prato und bei dem Mantel der Maria auf dem Deckengemälde in Spoleto findet.

Mit diesen vier von Schmarsow nur als besonders charakteristische Beispiele hervorgehobenen Gestalten ist das uns erhaltene Werk Fra Diamantes in der sixtinischen Kapelle jedoch noch nicht erschöpft. Anteros (Al. 7605) links zeigt solch übereinstimmende stilistische Merkmale mit den bisher besprochenen Figuren, dass ich auch ihn Fra Diamante zuschreiben möchte. Man vergleiche nur die Zeichnung der Augenbrauen und der kleinen seitwärts blickenden Augen, die Modellierung der Nase und des Mundes mit dem Kopfe des Eleutherus, um auch hier die Mache ein und desselben Künstlers zu erkennen. Vor allem sprechen für Diamante die Faltengebung, die Form der Hände sowie nicht zum wenigsten die Gewandbehandlung und das plastisch ausgeführte Sternmuster am Besatze des Chormantels, der unten das Wappen der Rovere zeigt. Ebenso ist Telesforus (Al. 7587), zwischen dem ersten und zweiten Fenster rechts, das Ebenbild des Alexander. Selbst die Haltung der linken Hand ist übereinstimmend.

Bei Eutychianus (Al. 7601), zu äusserst links an der der Altarwand gegenüberliegenden Seite, ist nur der Kopf von Fra Diamante ausgeführt, die übrige Gestalt dagegen, besonders die Gewandbehandlung und die Form der Hände verraten die Art Botticellis. Umgekehrt gehört wieder das punktierte Gewand mit dem Palmettenmuster an der Kante und die breiten Hände des Callistus I. (Al. 7592), auf der rechten Langseite, dem Frate an, während der Kopf unverkennbares Eigentum Botticellis ist und dieselben Züge wie dessen Aaron unten auf der Vernichtung der Rotte Korah zeigt. Ein ähnliches Verhältnis zwischen Ghirlandajo und Diamante findet sich bei Hyginus (Al. 7610) und Anicetus (Al. 7609) auf der linken Wand. Das Gewand des ersteren zeigt dasselbe plastisch gearbeitete Sternmuster wie das Alexanders drüben; der Saum des Mantels und der Buchdeckel des Anicetus die nämliche Verzierung wie bei Eleu-

[1]) Ich gebe zur leichteren Vergleichung die Nummern der dieser Untersuchung zugrundeliegenden Alinarischen Photographien.

therus und Anteros. Köpfe und Hände dagegen sind von Ghirlandajo ausgeführt[1]). Desgleichen rührt wohl das konventionell behandelte, die Arme verdeckende Chorgewand bei Pius I. (Al. 7589) auf derselben Seite vom Frate her, der Kopf, der grosse Verwandtschaft mit dem Hieronymus in Ognissanti zeigt, ist wiederum Eigentum Ghirlandajos[2]).

Von den übrigen Papstfiguren verteile ich die besterhaltenen folgendermassen unter Botticelli und Ghirlandajo.

Auf Botticellis Rechnung kommt ausser den bereits erwähnten Teilen an Eutychianus und Callistus, auf der rechten Seite Soter (Al. 7590). Typus und Ausdruck entsprechen genau dem Eligius auf der Krönung Mariä. Ebenso gleicht Sixtus II. auf derselben Seite (Al. 7596) in der Haltung des Kopfes, dem schwärmerisch nach oben gerichteten Blick, der Haltung der rechten Hand völlig dem Augustin in Ognissanti. Euaristus auf der linken Wand (Al. 7612) ist ein Doppelgänger des Hieronymus auf der Krönung Mariä. Auch die feine Fältlung des Chorhemdes sowie die Form der Hände sind für Sandro charakteristich. Stephanus auf derselben Wand (Al. 7603) kann seinerseits die Verwandschaft mit dem schreibenden Augustin auf dem Bilde aus S. Barnaba nicht verleugnen. Doch sind Kopf und Hände übermalt.

Bestimmt auf Ghirlandajo zurückführen lässt sich neben den schon besprochenen Teilen am Hyginus und Anicetus auf der rechten Seite Anacletus (Al. 7586). Der knochige Greisenkopf mit der feinen, etwas gebogenen Nase, dem zweigeteilten welligen, weissen Vollbart und dem langen gelockten Schnurrbart findet sich sogar bis auf die seitliche Wendung genau so wieder bei dem Greise links hinter Christus unten auf Ghirlandajos Fresko mit der Berufung des Petrus und Andreas und auf zahlreichen Tafelbildern seiner Hand. Auch die Gewandbehandlung mit den zahlreichen Fältchen am Ärmel ist für ihn charakteristisch. Ein Blick auf die beiden knieenden Bischöfe zu Füssen der Madonna in den Uffizien (Nr. 1297) kann davon überzeugen. Victor auf der gleichen Seite (Al. 7591) hat in dem bartlosen scharf geschnittenen Gesicht, dem seitlichen Blick unter mürrisch zusammengezogenen Brauen sein Gegenstück in dem Dionysius links neben Maria auf dem Madonnenbild des Meisters in der florentiner Akademie (Saal V, Nr. 167). Seiner Weise entsprechen ebenfalls Lucius[3]) (Al. 7595) und Felix auf dieser Seite (Al. 7597). Drüben kommen für ihn in Betracht Clemens (Al. 7613), für dessen Typus wie Gewandbehandlung man nur auf den knieenden Bischof links auf dem oben erwähnten Altarbild in den Uffizien zu verweisen braucht. Zephyrinus (Al. 7607) ähnelt dem Victor I., die ganze Gestalt ist jedoch stark übermalt. Ebenso scheint mir Marcellinus (Al. 7599) mehr den Ghirlandajo eigenartigen unbärtigen Typus zu besitzen[4]), während Urban auf derselben Seite (Al. 7606) und Damasus auf der Schmalwand (Al. 7598), letzterer allerdings in den unteren Teilen des Gesichtes erneuert, wieder den weissbärtigen Greisenkopf dieses Meisters zeigen.

Die noch übrigen vier Figuren: links Sixtus I. und Cornelius, rechts Pontianus, auf der Schmalseite Marcellus, sind zum Teil oder ganz erneuert, so dass sie sich keinem bestimmten Künstler zuweisen lassen.

Man kann sich den Hergang bei der Ausmalung der Kapelle demnach etwa folgendermassen denken. An erster Stelle, wahrscheinlich schon 1481, wird Fra Diamante berufen, der durch seine Malereien in Spoleto dem Papste bekannt geworden war und als Klosterbruder vielleicht in Rom auch gute Verbindungen besass. Seine Arbeiten haben sich vielleicht auf die Malerei der Decke und die Herstellung der rein dekorativen Teile der Wände erstreckt. In einigen der Papstbildnisse tritt uns sein Anteil fassbar entgegen. Doch sein Talent erwies sich gar bald als unzureichend für die ihm gestellte Aufgabe, es werden tüchtigere Kräfte herangezogen, Botticelli, als einstiger Ateliergenosse vom Frate selbst vielleicht warm empfohlen, und Ghirlandajo erscheinen auf der Bildfläche und arbeiten gemeinsam mit Diamante an der Herstellung der langen Porträtreihe. Von anderen Künstlern ist so früh nichts zu bemerken. Sandro und Domenico mögen es nicht ungern gesehen haben, wenn ihnen der Frate die lästige Auspinselung der stereotypen Chormäntel ab-

[1]) Nach Schmarsow von Botticelli.

[2]) Nach Schmarsow teilweise von Botticelli ausgeführt.

[3]) Allerdings stark übermalt. Nach Schmarsow von Botticelli.

[4]) Nach Schmarsow zum Teil von Botticelli.

nahm, zumal er in der kunstreichen Verzierung der Gewänder durch die Praxis in Prato und Spoleto besser bewandert war. Als aber diese mehr dekorativen Arbeiten an der Decke und zwischen den Fenstern gethan waren, blieb kein Raum mehr für die Kunst Diamantes. In der Schöpfung grosser historischer Kompositionen konnte er mit seinen herbeigerufenen Landsleuten nicht konkurrieren, da bedurfte es doch noch etwas mehr als der sorgsamen Malweise eines fleissig und gewissenhaft arbeitenden Handwerkers, der, technisch zwar recht tüchtig geschult, den Anforderungen einer hohen Kunst jedoch keineswegs gewachsen war.

So musste sich denn der Papst wohl oder übel entschliessen, ihm den Abschied zu geben, und er that dies, indem er ihn zum Entgelt auf Kosten anderer überreich belohnte.

Als Schmuck der Langwände der Kapelle sind Darstellungen aus der biblischen Geschichte gewählt, und zwar entspricht jedesmal einer Scene aus dem alten Testament auf der linken eine solche aus dem neuen auf der rechten Wand, indem einem Ereignisse aus dem Leben Mosis ein entsprechendes aus dem Leben Christi gegenübergestellt ist[1]). Auf der jetzt von Michelangelos Jüngstem Gericht bedeckten Altarwand hatte nach Angabe Vasaris Perugino zu seiten der Himmelfahrt Mariä hier die Auffindung Mosis, dort die Geburt Christi gemalt. Daran schliesst sich, grösstenteils von Pinturicchio ausgeführt, als erste Darstellung der Langseiten links bereits der Auszug Mosis aus Midian nach Ägypten und die Beschneidung des Erstgeborenen, rechts die Taufe Christi mit den Nebenscenen der Predigt Johannis und Christi in der Wüste. Daneben erst erzählt Botticelli, durch das entsprechende Gegenstück aus dem Leben Christi gezwungen, die zeitlich davor liegenden Schicksale des Volksführers im Lande Midian vor seiner Mission in Ägypten, parallel dazu die Versuchungen, die der Heiland vor Beginn seiner Lehrthätigkeit zu bestehen hatte. Das folgende Freskenpaar von der Hand Ghirlandajos schildert den Untergang der Ägypter im roten Meere[2]) und die Berufung des Petrus und Andreas. Dann führt uns Cosimo Rosselli zum Berge Sinai, wie Moses die Gesetzestafeln erhält, wie er sie beim Anblick des goldenen Kalbes zertrümmert und die Schuldigen hinrichten lässt, drüben zeigt er Christi Thaten im galiläischen Land: die Bergpredigt und die Heilung des Aussätzigen. Jenseits der das Presbyterium von dem Platz der Laien abgrenzenden Marmorschranken fährt Botticelli im Leben Mosis fort mit der Vernichtung der Rotte Korah, Perugino in der Thätigkeit Christi mit der Einsetzung des Schlüsselamtes. Daran schliesst Luca Signorelli, der zur Beschleunigung der Arbeit, wie gesagt, noch zuletzt herbeigerufen ward, die Darstellung der letzten Tage Mosis: seinen Abschied vom Volke Israel, die Einsetzung Josuas zu seinem Nachfolger, das Erschauen des Landes Kana und seinen Tod; Cosimo Rosselli das Abendmahl mit den Nebenscenen des Gebetes in Gethsemane, der Gefangennahme und Kreuzigung Christi. Auf der anstossenden Schmalwand war einst von der Hand des Cortonesen noch der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam Mosis, von Ghirlandajo die Auferstehung Christi zu sehen. Beide Fresken, bereits zu Vasaris Zeit arg mitgenommen, sind jetzt durch spätere Pinseleien ersetzt.

Dem ersten Bilde Botticellis liegt die Schilderung von den Thaten Mosis im Lande Midian zugrunde, wie sie im zweiten Buch Mosis vom zweiten bis zum vierten Kapitel erzählt werden. In sieben Einzelscenen versucht der Künstler den Worten der Schrift Gestaltung zu verleihen. Er beginnt auf der rechten Seite mit dem Racheakt an dem ägyptischen Vogt. Vor einer pfeilergetragenen Halle hat Moses den Ägypter, der einen seiner Stammesgenossen misshandelte, zu Boden geworfen und schwingt über dem Schreienden das Schwert. Voll Entsetzen stürzt ein jugendlicher Mann, das Opfer jener Misshandlung, von dannen, hülfesuchend in den Armen einer Frau sich bergend. Auf diese That hin muss Moses, um der Rache Pharaos zu entgehen, fliehen. Eiligen Schrittes entweicht er im Hintergrunde, den keulenartigen Stab geschultert, in das Land Midian. Auch hier, wo er bei einem Brunnen Unterschlupf findet, tritt

[1]) Ich gehe nicht weiter, als es gerade für den allgemeinen Überblick erforderlich ist, auf die von den übrigen Künstlern geschaffenen Wandbilder ein, indem ich dafür auf das ganz vortreffliche, inhaltsreiche Kapitel bei Schmarsow a. a. O. verweise.

[2]) Früher dem Cosimo Rosselli zugeschrieben, doch von Schmarsow, wie mir scheint, mit vollem Recht als ein Werk des Domenico Ghirlandajo unter überwiegender Teilnahme des Piero di Cosimo erkannt. a. a. O., S. 218 ff.

er als ein Beschützer der Bedrängten auf. »Der Priester aber in Midian hatte sieben Töchter, die kamen Wasser zu schöpfen und fülleten die Rinnen, dass sie ihres Vaters Schafe tränketen. Da kamen die Hirten und stiessen sie davon. Aber Mose machte sich auf, und half ihnen und tränkte die Schafe.« In der Mitte des Bildes im Vordergrund ist Moses bemüht, aus einem im Schatten hoher Bäume aufgemauerten Ziehbrunnen Wasser den herandrängenden Schafen in einen Trog zu leeren. Ihm gegenüber stehen anstatt der sieben Töchter Jethros zwei blondhaarige, in Lammfell und buntgekantete Gewänder gekleidete, barfüssige Hirtinnen der Campagna. Die eine dreht sich nach ihrer Gefährtin um und weist sie auf die unerwartete günstige Lösung der Händel. Diese, ein Kränzlein in den aufgelösten Flechten, blickt noch ganz verschüchtert drein. Weiter zurück jagt der Helfer in der Not die rücksichtslosen Burschen samt ihrer Herde mit erhobenem Knüttel von dannen. Doch nicht allzulang sollte sich Moses der ländlichen Ruhe als Hirt seines Schwagers Jethros erfreuen: der Herr verlangt seine Dienste. So finden wir ihn im Hintergrund am Berge Horeb, wie er auf des Höchsten Befehl seine Schuhe löst und daneben, wie Gott aus dem feurigen Busch zu ihm redet. Links im Vordergrund zieht er bereits mit seiner Sippe nach Ägypten. Er voran, den Stab Gottes in der Hand, mit der Linken nach vorwärts weisend; hinter ihm sein Weib Ziporah zu dem Jüngsten herabgeneigt, der bereits wegemüde sich an den Arm der Mutter hängt; daneben der ältere Bruder, ein schöner blondhaariger Knabe, ein Hündlein im Arme. Ihnen folgt der Tross der Knechte, junge und alte, einige in orientalischer Tracht, andere im Lederkoller, mit dem Schwert umgürtet. Gebückt schreiten die Dienerinnen unter schweren Lasten einher.

In unverkennbarer Freude an reichen, lebendigen Schilderungen lässt Sandro seinem Erzählertalent hier freiesten Lauf. Unbekümmert um die Forderungen einer einheitlichen wohlgegliederten Komposition giebt er, noch in einer früheren Kunsttradition befangen, ähnlich wie Fra Filippo auf den ersten Freskostreifen in Prato, ein »Episodenbild«, lässt zeitlich nacheinander geschehene Ereignisse als gleichzeitig nebeneinander auf einem Plane stattfinden.

Die Flucht Mosis nach Ägypten, seine Berufung auf dem Berge Horeb werden mehr nebensächlich im Hintergrunde abgehandelt, und doch hätte gerade letztere als Hauptsache in den Vordergrund gestellt werden müssen. Aber dem Künstler lag mehr an der Ausgestaltung der ländlichen Genrescene, ihn fesselte gerade beim Auszug aus Midian in einer Anzahl individuell behandelter Köpfe seine Befähigung im Porträtfach zu zeigen. Man darf wegen dieser Mängel nicht allzuscharf mit ihm rechten. War ihm doch früher nicht Gelegenheit gegeben, ähnliche umfangreiche Historienbilder zu entwerfen, stand er bei der grossen Anzahl der darzustellenden Einzelbilder hier doch einer ganz besonders schwierigen Aufgabe gegenüber. Auch die ersten Darstellungen Peruginos, Ghirlandajos und Rossellis in der Kapelle leiden an einer ähnlichen Unübersichtlichkeit der Anordnung, einer Überfülle an Motiven und Figuren. Sandro musste erst lernen, gerade in der Beschränkung sich als Meister zu zeigen, wie es in dem an letzter Stelle ausgeführten Bilde mit der Vernichtung der Rotte Korah der Fall ist. Ganz jedoch konnte er seine überreiche Phantasie, das leidenschaftliche Übersprudeln seines schöpferischen Geistes nie bändigen. Sein warmes Empfindungsleben heischt eine warme Aussprache, er will alles sagen, was er fühlt und vergisst darüber manchmal die Grenzen, die ihm von der Kunst gesteckt sind. Das nämliche fortgesetzte Ringen seiner vielgestaltenden, mitteilungsbedürftigen Phantasie mit den Mitteln der Darstellung gibt sich auch in den Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie kund.

Die Erhaltung des Wandgemäldes ist bis auf die Gruppe Moses über dem Ägypter und die Erscheinung im feurigen Busch eine leidlich gute. Die Technik ist noch etwas hart und spröd wie bei dem Augustin von 1480. Erst im Laufe der Arbeit wird Sandro diese Malweise ganz geläufig. Die Farbe der Gewänder ist hie und da etwas sehr grell, so in der Zusammenstellung eines gelben Gewandes und grünen Mantels bei Moses. Die feste Zeichnung und scharfe Durchbildung der Köpfe und Hände lässt den engen Zusammenhang zwischen diesen Wandmalereien und den zuletzt besprochenen Tafelbildern deutlich hervortreten.

Der Typus und die Tracht des jugendlichen Volksführers ist ebenso wie bei Perugino dem Christi angeähnelt. Gewelltes, in den Nacken herabfallendes schwarzes Haupthaar, wenig Schnurr-

und Backenbart. Die Scene, wo Moses die Hirten verjagt, könnte ohne weiteres zu einer Vertreibung der Händler aus dem Tempel verwendet werden. In den jugendlichen weiblichen Köpfen finden wir das Marienideal der Bilder aus S. Barnaba und S. Spirito, in dem jüngsten Sohn Mosis den Typus des Christkindes, in dem älteren den der Engel auf diesem und dem Rundbilde in den Uffizien wieder. Die beiden Hirtenmädchen sind eine Übertragung der Grazien aus dem Garten Cytheras in die Ebene der römischen Campagna. Die Gewandung fällt bei allen Gestalten in breiten Massen, die Bewegungen sind auch bei heftiger Erregung gemässigt. Die einfache Landschaft mit der hart gegen den Himmel sich abhebenden Hügelreihe im Hintergrund und den in das Himmelblau hineinragenden schwarzgrünen Oliven- und Myrthenbäumen im Vordergrund ist ganz im Charakter Botticellis. Von der Mitarbeit eines bestimmten Gehilfen ist hier noch nichts bemerkbar.

Mit ähnlichen Schwierigkeiten der Komposition wie hier hatte Sandro bei der Darstellung der entsprechenden Begebenheiten aus dem Leben Christi zu kämpfen. Die Evangelien berichten von einer dreimaligen Versuchung des Heiland: in der Wüste, auf der Zinne des Tempels, auf einem hohen Berg[1]). Diese drei Ereignisse sollte der Künstler auf einem Bilde vereinigen. Welches jedoch als Hauptsache herausnehmen, ohne die Wirkung der übrigen abzuschwächen? Er hilft sich auf eine ganz eigenartige und nicht gerade gelungene Weise aus der Verlegenheit, indem er die eigentliche Handlung in drei Nebenscenen in kleinen Figuren in den Hintergrund verlegt, zwar so, dass sie, auf erhöhter Örtlichkeit stattfindend, dem Beschauer immerhin deutlich bleiben, aber doch gegen die Handlung im Vordergrund zurücktreten. Diesen nimmt in seiner ganzen Ausdehnung eine Opferceremonie ein, die wir uns vor dem im Hintergrund sich erhebenden Tempel zu Jerusalem zu denken haben. Vor dem von Andächtigen umringten Altare steht der Hohepriester und empfängt ein Becken mit Weihwasser von einem von rechts herantretenden Jüngling. Zahlreiche Zuschauer, teils stehend teils sitzend zu Gruppen vereinigt, füllen den weiten Platz. Es sind sämtlich Bildnisse hoher Geistlicher und vornehmer Laien aus der nächsten Umgebung des Papstes. Zur Belebung der Handlung sind einzelne Genrefiguren eingefügt, so rechts im Vordergrund ein jugendliches Weib, das schnellen Schrittes mit einem Bund Reisig dem Altare sich naht, ein mit Weintrauben beladenes Büblein vor sich hertreibend. Diese Frauengestalt geht, wie bereits erwähnt, auf Fra Filippos Vorbild zurück. Eine entsprechende Figur mit einem Korb auf dem Kopfe eilt auf der andern Seite mehr im Hintergrund herbei. In ihr erkennt man die Magd aus der Heimkehr der Judith wieder. Hinter dem Altare erhebt sich der Tempel mit inkrustirter Fassade. Auf dem Giebel stehen auf sockelartigem Unterbau, gleich einer plastischen Gruppe, Christus und der als Mönch verkleidete Satan. Auf der linken Seite des Bildes spielt sich auf einem mit Bäumen bewachsenen Felsabhang das diesem vorangehende Geschehnis ab, wie der Böse den Erlöser auffordert, aus Steinen Brot zu machen, darunter wie Christus von Engeln den Felspfad herabgeleitet wird; drüben steht auf steiler Klippe der Heiland, mit erhobener Rechten das die Vermummung abstreifende Ungetüm von sich stossend. Schon sind drei Engel genaht, ihm den Tisch zu decken. Im Hintergrund erstreckt sich die Küste mit Städten, Kirchen und Palästen. Davor stehen zwei hohe Eichen, der Wappenbaum des Papstes.

Für die Begebenheit im Vordergrund sucht man vergebens nach einer Belegstelle in der Bibel. An Christus bei dem weissgekleideten Jüngling zu denken, der in Parallele zu dem hilfreich eingreifenden Moses drüben hier etwa den Hohenpriester beim Opfer unterstützte[2]), verbietet das Fehlen des Heiligenscheines. Auf allen Gemälden in der Kapelle trägt er dieses Zeichen seiner Göttlichkeit. Eher liesse sich in dem Greise und dem Jüngling eine Personifikation des alten und neuen Testaments, der Synagoge und der jungerstehenden christlichen Kirche suchen, wie sie in der früheren Kunst durch ein altes und ein junges Weib dargestellt zu werden pflegte. Oder ist die ganze Ceremonie nur dazu da, den Vorwand für die Einführung zahlreicher Bildnisse abzugeben, veranlasst durch den Wunsch des Papstes, von der geübten

[1]) Ev. Matth. IV, 1—11. Ev. Luc. IV. 1—13.

[2]) So Schmarsow.

Hand Sandros seinen ganzen Hofstaat porträtiert zu sehen? Ist etwa bei dem Vorgang auf die Weihe eines päpstlichen Nepoten angespielt, der in dem geschäftigen Jüngling den Zeitgenossen kenntlich war?

Unter den hier gegebenen Bildnissen interessieren uns zwei rechts in der Ecke ganz besonders. Der eine in drei viertel Ansicht, besonders scharf beleuchtet, schaut träumerisch ins Weite. Es ist, wie eine Vergleichung mit dem Selbstbildnis auf der Anbetung der Könige lehrt, Meister Sandro selbst. Neben ihm steht sein Schüler Filippino Lippi. Denn ihn und keinen andern haben wir in dem scharf herausblickenden Kopf daneben zu erkennen. Es sind genau dieselben Züge, die nämliche Kopfstellung, die uns das Selbstbildnis in der Brancaccikapelle auf dem Fresko Petrus und Paulus vor dem Prokonsul überliefert hat. Dass der damals höchstens fünfundzwanzigjährige Filippino als Gehilfe seines Lehrers mit nach Rom gegangen wäre, ist schon an und für sich nicht unwahrscheinlich, jedoch wir haben Beweise für seine Anwesenheit dort.

Erstens nennt Albertini ihn ausdrücklich unter den bei der Ausmalung der sixtinischen Kapelle beteiligten Künstlern. Denn sein *Philippus Florentinus* beruht nicht, wie Schmarsow glaubte, auf einer Verwechslung Fra Filippos mit Fra Diamante, sondern Philippus (Philippo) bei Albertini oder Filippo Lippi bei Vasari ist stets Filippino, während sein Vater bei beiden immer den Beinamen Frate oder Fra führt. Zweitens ist Filippinos Abwesenheit von Florenz im Jahre 1482, zu der Zeit also, wo die Ausmalung der sixtinischen Kapelle stattfindet, urkundlich bezeugt. Am 31. Dezember dieses Jahres nämlich überträgt die Signorie von Florenz dem Künstler in seiner Abwesenheit an Stelle Peruginos die Ausmalung eines Raumes im Palazzo pubblico unter gleichen Bedingungen und zu gleichem Preise [1]). Darin haben wir auch den Termin für die Anwesenheit Botticcellis in Rom.

Filippino muss zwischen der Ausführung des Fresko mit den Thaten Mosis und desjenigen mit der Versuchung Christi zur Unterstützung seines Lehrers in Rom eingetroffen sein. Denn während auf dem ersteren sich seine Hand noch nicht nachweisen lässt, hat er bei der Ausführung des letzteren schon einen bedeutenden Anteil. Von ihm nämlich rührt die Landschaft sowie die Architektur auf dem zweiten Bilde her. Botticelli ist kein Landschaftsmaler. Seine Abneigung für diesen Zweig der Kunst wird nicht nur durch die bereits mitgeteilte Stelle bei Leonardo bezeugt sondern findet in seinen Werken genügende Bestätigung. Wie wir sahen, stellt er seine Gestalten entweder ganz vor die freie Luft oder giebt im Hintergrund eine monotone Hügelreihe und einen kleinen nur flüchtig angelegten landschaftlichen Ausschnit oder, was das häufigste ist, er stellt seine Figuren vor eine Hecke oder vor eine Wand dunkelbelaubter Bäume. Stets ist die Landschaft für ihn nur der notwendig hinzugefügte Prospekt, vor dem die Gestalten agieren, nie hat man das Gefühl, dass die Figuren auch wirklich in der Landschaft stehen, mit derselben ein Ganzes bilden. Desshalb räumt er ihr auf keinem seiner eigenhändigen Bilder eine solche Bedeutung ein, wie es hier auf dem zweiten Wandbild der Fall ist. Auch bei der Ausführung des Baumschlages vermag er nicht den Baum als ein Ganzes, Geschlossenes von Ästen, Zweigen und Blättern zu behandeln, wie er sich dem Auge in einer gewissen Entfernung darstellt, sondern er malt jedes Blatt, jede Blume für sich als ob der Beschauer sich in nächster Nähe befände. Was er dabei von Landschaft giebt, ist rein ideal, nirgends merkt man ein eingehendes Naturstudium. Anders Filippino. Bei ihm hat die Landschaft als solche bereits ihre Bedeutung, sie wird dem Figürlichen nicht untergeordnet sondern als gleichberechtigter Faktor behandelt. Seine landschaftlichen Gründe sind nach der Natur studiert. Dieselben überhängenden baumbewachsenen Felsenpartien und der nämliche naturgetreue Baumschlag wie auf dem Wandgemälde hier findet sich auf mehreren Werken Filippinos, ganz besonders auf seinen Jugendbildern, wie dem 1480 gemalten, also der hier behandelten Periode zeitlich sehr nahestehenden Vision des hl. Bernhard in der Badia zu Florenz und auf der Ende der achziger Jahre etwa entstandenen Madonna zwischen Hieronymus und Dominikus in der National Gallery zu London (Nr. 293). Auf letzterer

[1]) Gaye, Carteggio I, S. 579: 1482, 31. Dezember. Item concesserunt Filippo fratris absenti ad pingendum eam partem, quam alias locaverunt Perugino pictori, et pro illo pretio et cum illis conditionibus et qualitatibus, prout dicto Perugino locaverant; locationem autem dicto Perugino factam revocaverunt.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

finden sich genau zwei solche Eichen wie auf dem Fresko. Ebenso ist die sorgfältige Ausführung der Tempelfassade im Hintergrund sowie der ganze Stil dieses Bauwerkes in seinem Geschmacke. Auf Bildern seines Lehrers findet sich dergleichen nicht. Wir werden bei Betrachtung des nächstfolgenden Wandgemäldes noch deutlichere Beweise für Filippinos Bethätigung gerade auf dem Gebiete der Architekturmalerei kennen lernen.

Ob sich des Gehilfen Teilnahme hier über das Landschaftliche hinaus auch auf das Figürliche erstreckt, will ich nicht mit derselben Bestimmtheit behaupten, doch scheint es mir, als ob die Gruppe dreier im Gespräche befindlicher Männer links im Vordergrund, von denen einer auf der Marmorschranke sitzt, mehr seinem als des Meisters Stil entspräche. Lässt sich schon aus der Mitarbeit Filippinos bei diesem Fresko auf eine spätere Entstehung als des Gegenstückes schliessen, so wird dies noch bestätigt durch eine flottere, freiere Technik, stärkere Bewegtheit der Gestalten, harmonischere Farbengebung. An Stelle der grellen Gewänder treten vorwiegend dunklere Stoffe in roten und blauen Nüancen.

Auf dem nächstfolgenden Bilde mit der Vernichtung der Rotte Korah ist kaum mehr etwas von den Schwierigkeiten zu merken, die Botticelli bei der Komposition der ersten Fresken zu schaffen machten. Die Anordnung ist klar und übersichtlich, die Raumbehandlung einfach und gross, die Anzahl der Personen auf das nötigste beschränkt. In drei abgeschlossenen Gruppen spielt sich der Vorgang im Vordergrund ab. In der Mitte des freien Platzes, den nach hinten eine getreue Nachbildung des Konstantinsbogens begrenzt, steht der greise Moses mit erhobenem Stabe die Rache des Himmels auf das Haupt der Frevler herniederflehend, die sich erdreisteten, am Altar des Herrn zu opfern. Bereits ist sein Wunsch erhört, kopfüber taumeln die Verwegenen, vom Feuer ihrer eigenen Räucherpfannen getroffen, zu Boden. »Dazu fuhr das Feuer aus von dem Herrn und frass die zweihundertundfünfzig Männer, die das Räucherwerk opferten«[1]). Aaron steht in vollem priesterlichen Ornat dabei und schwingt das Rauchfass. Daneben eilt Eleasar mit den Pfannen hinweg, um sie dem Befehl Jehovas gemäss zu Blechen zu schlagen und den Altar damit zu behängen. Diese Figur bildet den Übergang zu der Gruppe rechts, wo der aufsässige Pöbel Moses steinigen will und nur durch das Dazwischentreten Josuas von seinem Beginnen abgehalten wird. Dem Vorgange fehlt es nicht an zeitgenössischen Zuschauern, unter denen zu äusserst rechts der Kardinal Rodrigo Borja, der spätere Papst Alexander VI., durch die Brutalität seiner Züge auffällt. Auf der linken Seite des Gemäldes verflucht Moses Korah, Dathan und Abiram, unter denen die Erde zerreisst, so dass »sie lebendig zur Hölle fahren«. Auch diese Scene ist mit der Mittelgruppe durch die Gestalt eines zu Boden stürzenden Leviten verbunden. Weiter zurück steht als unbeteiligter Zuschauer der Kardinal Raffaello Sansoni Riario mit einem Prälaten. Durch den Konstantinsbogen, an dessen Front die dräuende Inschrift steht »Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a deo tamquam Aron« schweift der Blick auf eine Meeresbucht, an dessen Ufer sich rechts antike Tempelruinen und weiter zurück eine wohlbefestigte Stadt erstrecken, während links eine Galeere zur Ausbesserung am Strande liegt.

Viel hatte Botticelli im Laufe der Arbeit von den wohlgegliederten, klar aufgebauten Kompositionen Ghirlandajos und Peruginos gelernt. Das zeigt sich deutlich bei seiner letzten Arbeit. Gerade bei einem seiner erregbaren Empfindungsweise so konformen Stoff wie diesem hätte man die Schilderung wild entfesselter Leidenschaft in voller Ungebundenheit erwarten können. Aber dass er gerade hier zu gunsten der Darstellung Mass zu halten verstand, muss um so höher angeschlagen werden. Weiter liess sich die Beschränkung in der Figurenzahl kaum treiben, ohne unklar zu werden. In der Mittelgruppe werden die verschiedenen aufeinanderfolgenden Nebenereignisse in je einer Figur vorgeführt, aber so, dass jede von diesen doch wieder an der Haupthandlung teilnimmt. Dabei hat der dramatische Affekt gar keine Einbusse erlitten. Ein Blick auf gegenständlich verwandte Darstellungen wie der Zorn Mosis über die Anbetung des goldenen Kalbes von Cosimo Rosselli oder Ghirlandajos Untergang Pharaos im roten Meer zeigt erst, welch ganz andere Akkorde Sandro gegenüber den anderen Künstlern anzuschlagen imstande ist, wenn er in die Saiten greift.

[1]) IV. Buch Mose, c. 16, 35.

Hätten wir nicht schon auf der Versuchung Christi genügende Beweise für Filippinos Mitarbeit, hier bei dem letzten Wandgemälde würde sich sein Anteil unzweifelhaft ergeben. Die dominierende Stellung, welche der Konstantinsbogen auf dem Bilde einnimmt, die bis ins einzelne hinein sorgfältige Nachbildung des Originals bleibt bei Sandros ablehnender Haltung gegenüber der getreuen Wiedergabe antiker Kunstwerke ganz unverständlich und hat nichts Analoges auf irgend einem anderen seiner Werke, findet jedoch in der antikisierenden Art des Schülers ihre völlige Erklärung. Auf dessen mit römischen Bauten und archäologischen Reminiscenzen vollgepfropften Gemälden liessen sich zahlreiche Gegenstücke aufführen. Filippinos fleissiges Studium der römischen Altertümer wird ausserdem von Vasari und Benvenuto Cellini ausdrücklich bezeugt. Eine Zusammenstellung der noch zu erwähnenden allegorischen Darstellung der Verleumdung Botticellis mit Filippinos Fresken in der Strozzi-Kapelle zeigt die grundsätzlich verschiedene Stellung von Lehrer und Schüler den antiken Bauformen gegenüber.

Für die Mitarbeit Filippinos gerade an dem letzten Wandgemälde haben wir aber noch einen thatsächlichen Beweis. Es befindet sich nämlich in der Sammlung der Uffizien unter Botticellis Namen eine kleine Federzeichnung Filippinos zu diesem Fresko (Rahmen 55, No. 146)[1]. Es ist eine Skizze zu, nicht nach dem Fresko. Dies zeigt sofort eine oberflächliche Vergleichung. Die Mittelscene ist diesem gegenüber reicher an Figuren, die selbst wieder anders um den Altar gruppiert sind. So fehlt Aaron und der forteilende Eleasar, während die Zahl der Leviten erhöht ist und den auf dem Bilde leeren Raum vor dem Altar eine niederstürzende Gestalt einnimmt. Bei der Gruppe rechts findet sich die sehr lebendige Gestalt eines steineaufraffenden Mannes, die auf dem Gemälde fehlt. Auch die übrigen Figuren sind abweichend, ebenso stimmen die Gestalten der linken Seite in den Einzelheiten auf Skizze und Ausführung nicht überein. Im Hintergrund sieht man auf dem Blatte, auf der gleichen Stelle wie auf dem Fresko, in flüchtigen Strichen angelegt den Konstantinsbogen, daneben links der Wirklichkeit entsprechend ein Stück des Kolosseums. Der Stil der Zeichnung spricht meiner Meinung nach überzeugend für Filippino. Die kecke, genial flüchtige Manier, mit der Feder mehr anzudeuten als auszuführen, ist Botticelli fremd, findet sich dagegen genau auf mehreren Federzeichnungen Filippinos, so u. a. auf den Entwürfen zu der Auferweckung der Drusiana in der Strozzikapelle[2] und zu dem Triumphe des Thomas von Aquino für die Caraffakapelle in Rom[3]. Besonders in der Behandlung des architektonischen Hintergrundes stimmen diese Blätter mit jenem durchaus überein.

Man wird sich die Entstehung der Zeichnung zu unserem Wandgemälde am leichtesten erklären können aus dem Wunsch Filippinos, Botticelli die Wirkung des Konstantinsbogens als Bekrönung des Ganzen vor Auge zu führen. Es mag den begeisterten Altertumsfreund genug gekränkt haben, als ihm der Meister das Kolosseum strich. Ob jener auch sonst noch auf die Komposition des Wandgemäldes eingewirkt hat, lässt sich nicht sagen, da man nicht weiss, wie weit die Vorlage und Angabe Botticellis für die vorliegende Skizze massgebend war. Im Figürlichen scheint sich des Schülers Anteil in manchen Gestalten zu erkennen zu geben, so in den Porträtköpfen auf der rechten Seite, die in Auffassung und Ausführung den Bildnissen in der Brancaccikapelle verwandt sind. Der weissbärtige Alte mit grimmigem Gesicht, der zu äusserst links auf Moses eindringt, ist ein Typus, wie er unter den Philosophen auf dem Triumph des Thomas von Aquino in der Caraffakapelle wiederkehrt. Ebenso entspricht der vorn überstürzende Levit links vom Altare in den verzerrten Gesichtszügen und dem flackernden Faltenwurf seiner im höchsten Affekt übertriebenen Ausdrucksweise.

In diesem Aufenthalt Filippinos in Rom liegt auch die Erklärung für die so früh bereits in seinen Bildern auftretende Vorliebe für antike Bauten und klassische Reminiscenzen. Aus dem Grunde allein hat schon Lanzi eine Teilnahme Filippinos an der Ausmalung der sixtinischen Kapelle für möglich gehalten, irgend welche Beweise dafür jedoch nicht beigebracht[4].

[1]) 0,120×0,195; Braun, Nr. 278.

[2]) Uffizien, Rahmen 77, Nr. 186.

[3]) British Museum, 20. Kasten der italienischen Zeichnungen, Nr. 1860—6—18—75. Von Braun unter „Perugino“ photographiert.

[4]) Geschichte der Malerei in Italien, übers. von J. G. v. Quandt 1830, I, S. 67.

Damals wird Filippino auch die Bekanntschaft des Kardinals Oliviero Caraffa gemacht haben, der ihn dann, sobald der Künstler von Florenz loskommen konnte, 1489 zur Ausmalung seiner Familienkapelle in S. Maria sopra Minerva nach Rom berief.

Dürfen wir dem Berichte Vasaris glauben, so hat Sandro, abgesehen von der künstlerischen Ausbildung, wenig direkten Nutzen von seiner Thätigkeit in Rom gehabt. Denn anstatt zu sparen, verbrauchte er als schlechter Haushalter sogleich die vom Papste ausbezahlte Summe schon dort bis auf den letzten Soldo und kehrte sofort nach Vollendung seiner Arbeit so arm nach Florenz zurück, wie er gekommen war. Wir überlassen dem Biographen die Verantwortung für diese Behauptung, ebenso wie für die weitere Erzählung, Botticelli sowie die übrigen in der Kapelle beschäftigten Künstler hätten schliesslich noch den Verdruss gehabt, dass der mit einem eigenartigen Kunstverständnis begabte Papst Sixtus bei Enthüllung der Kapelle den von ihnen verspotteten Malereien Cosimo Rossellis wegen des vielen Goldes und der prächtigen Farben, besonders des schönen Ultramarin, den Vorzug gegeben und diesem, dem Unfähigsten, sogar eine ganz besondere Belohnung habe zukommen lassen, während er die anderen noch obendrein zwang, ihre fertigen Gemälde durch Aufsetzen von Gold und Übermalen mit besserem Ultramarin zu entstellen[1]). Noch heute sieht man in der That auf sämtlichen Gemälden eine ziemlich reiche Anwendung von Goldlichtern bei den Blättern der Bäume und Büsche, allerdings nirgends so stark wie auf Cosimos Gesetzgebung auf Sinai. Daraufhin mag wohl später die von Vasari breit erzählte Anekdote entstanden sein. Auch Botticelli ist recht verschwenderisch mit den Goldlichtern auf dem ersten Fresko umgegangen. Die koloristische Wirkung derselben auf blondem Haar und dunklem Laub scheint ihm so gefallen zu haben, dass er sie von jetzt ab mit grosser Vorliebe auf allen Tafelbildern anbringt.

[1]) Im Leben Cosimo Rossellis. Vas. III, S. 188 ff.

Die nachrömische Periode bis um 1490.

Für den weiteren Verlauf der achziger Jahre sind wir in bezug auf das Leben und die Thätigkeit unseres Künstlers so gut wie ohne urkundliche Nachricht. Nur von einem Rundbild der Madonna hören wir aus dem Jahre 1487, das er für das Sitzungszimmer des Magistrato de' Massai della Camera zu Florenz auszuführen hat. Über seinen Verbleib wissen wir jedoch nichts. Durch Kombination auf Grund historischer Thatsachen dagegen lassen sich dann mit ziemlicher Sicherheit zwei aus der Villa Lemmi in den Louvre gelangte Wandgemälde mythologisch-allegorischen Inhalts auf das Jahr 1486 datieren. Diese zeigen Botticelli noch in voller Schaffenskraft und geben den Anhaltspunkt zur Datierung anderer stilistisch verwandter Arbeiten. Auf das Jahr 1490 lässt sich ferner mit annähernder Gewissheit die Entstehung der für die Mönche von Cestello gemalten Verkündigung in den Uffizien (Nr. 1316) festsetzen. Aus den neunziger Jahren sind dann mehrere urkundliche Nachrichten über Aufträge und Ehrenämter erhalten, die für das ungeschmälerte Ansehen Botticellis als Künstler sprechen.

Danach ist Vasaris Mitteilung, Sandro habe nach seiner Rückkehr aus Rom seine Thätigkeit als Maler ganz vernachlässigt und die Zeit mit Kommentierung und Illustrierung des Dante und Arbeiten für den Kupferstich hingebracht, wodurch er in grosse Not geraten sei[1]), unrichtig oder wenigstens nur teilweise den Thatsachen entsprechend. Richtig ist die in diese Zeit fallende Beschäftigung Botticellis mit Dante. Wir werden später sehen, dass die Illustrationen zu der göttlichen Komödie in diesem Decennium entstanden sind. Unrichtig jedoch ist die Behauptung, Sandro habe wegen dieser Arbeit die Malerei vernachlässigt für den direkt auf den römischen Aufenthalt folgenden Zeitraum bis etwa zum Jahre 1486; denn innerhalb desselben sind mehrere zu des Künstlers Hauptwerken zählende Gemälde geschaffen worden, wie deren enger stilistischer Zusammenhang mit den Fresken der sixtinischen Kapelle einerseits mit den Fresken aus der Villa Lemmi andererseits beweist. Zutreffend ist die Behauptung Vasaris bis zu einem gewissen Grade dagegen für die zweite Hälfte des Decenniums, wo besonders in den Madonnenbildern, deren Datierung durch Vergleichung mit der Verkündigung von 1490 annähernd ermöglicht ist, ein Überhandnehmen der Mitarbeit von Schülern sich fühlbar macht. Die grössere Anzahl der Marienbilder dieser Zeit, meistens Tondi, gehen nur in der Komposition auf Sandro zurück, in der Ausführung sind sie ganz oder zum grössten Teil Atelierarbeit.

Botticelli scheint gerade in den achziger und neunziger Jahren eine grosse Werkstatt beschäftigt haben. Denn zahlreich ist das auf uns gekommene Schulgut, und in ihm findet sich fast durchgängig der spätere Stil des Meisters nachgeahmt. Vasari spricht in der ersten Ausgabe seiner Viten sogar von »infiniti giovani«, die in Sandros Bottega zeichnen lernten. Milanesi hat fünf Künstler aus den Gildebüchern zusammengestellt, die dort thätig waren[2]). Da jedoch weitere Anhaltspunkte über ihre künstlerische Thätigkeit fehlen, so ist es bis jetzt unmöglich, bestimmte Stücke unter den Bottegararbeiten mit ihren Namen in Verbindung zu bringen. Ihr Aufenthalt in der Werkstatt Botticellis in den achziger Jahren ist teils durch Eintragung in das

[1]) III, S. 317.

[2]) Vas. IX, S. 258, als Ergänzung zu Vol. III, S. 221.

Gildenregister belegt, teils aus dem Alter der betreffenden zu entnehmen. Es sind in der von Milanesi gegebenen Reihenfolge: Jacopo di Domenico di Papi (Toschi) (1463 bis 8. Mai 1530). Er befand sich 1480 mit siebzehn Jahren in der Lehre bei Botticelli und ist wohl identisch mit dem bei Vasari erwähnten Jacopo. Giovanni di Benedetto Cianfanini (1462—1542). Raffaello di Lorenzo di Frosino Tosi, genannt il Toso (geb. 1469). Auch dieser weilte bereits 1480 in der Werkstatt. Biagio d'Antonio Tucci (1446—1515) wird als Biagio von Vasari in einer heiteren Geschichte erwähnt, aus der das freundschaftliche Verhältnis zwischen Meister und Schülern hervorgeht, und die hinwiederum beweist, dass gerade die Ausführung der Tondi mit der Madonna und Engeln überwiegend von den Schülern besorgt wurde[1]). Biagio muss immerhin ein Künstler von einiger Bedeutung gewesen sein, denn am 5. Oktober 1482 erhält er zusammen mit Pietro Perugino den Auftrag, in der Sala dell' Udienza im Palazzo pubblico zu Florenz die gegen den Platz zu liegende Fensterwand auszumalen[2]). Weder von dieser Arbeit noch von sonstigen Werken seiner Hand haben wir jedoch eine Spur. Immerhin mag man bei den besten Arbeiten aus Botticellis Werkstatt an diesen Schüler denken.

Der Übersichtlichkeit halber werden die Werke Botticellis, deren Entstehungszeit ich in dieses Decennium setze, in zwei Gruppen geteilt, und zwar in der ersten die stilistisch und gegenständlich an den »Frühling« sich anschliessenden Gemälde mythologisch-allegorischen Inhalts, in der zweiten die religiösen Darstellungen besprochen.

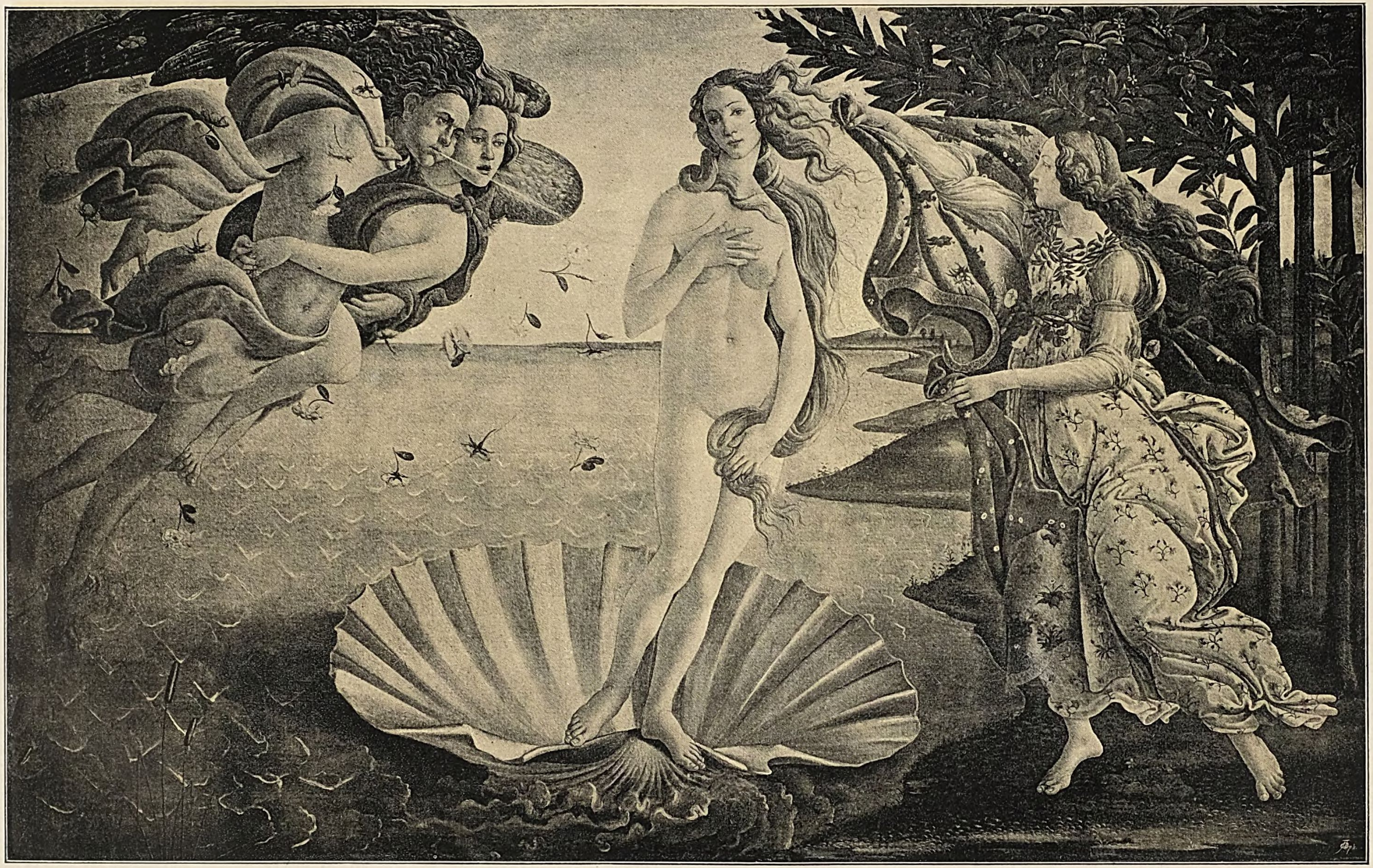
Unter den mythologischen Scenen ist an erster Stelle die in den Uffizien befindliche Geburt der Venus (Nr. 39) zu nennen. Sie wird zusammen mit dem Frühling von Vasari in Castello erwähnt und ist, wenn auch im Format etwas abweichend, dennoch als Gegenstück dazu zu betrachten. Wie dort gab auch hier Polizians Giostra die Vorlage für die Darstellung. Es liegt ihr nämlich die Beschreibung zu grunde, die der Dichter von einem der Reliefs mit der Geburt der Venus giebt, welche die Pforten des Palastes der Liebesgöttin auf Cypern schmückten. Polizians Schilderung ist eine Nachbildung des homerischen Hymnus auf Aphrodite. Die für die Deutung des Gemäldes in Betracht kommenden Verse lauten:

„Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
Si vede il fusto genitale accolto
Sotto diverso volger di pianeti
Errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;
E dentro nata in atti vaghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
Da' zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio; e par ch'el ciel ne goda.

L'Ore premer l'arena in bianche vesti;
L'aura incresparle e' crin distesi e lenti.

[1]) Das von Vasari III, S. 319 berichtete Histörchen ist, wenn auch nicht wahr, doch immer gut erfunden: Biagio hatte ein Tondo der Madonna mit Engeln vollendet und hätte es gerne verkauft. Sandro findet auch in der That für ihn einen Käufer, der das Bild für sechs Goldgulden ersteht. Er berichtet sofort über den Handel dem überglücklichen Gesellen, rät ihm jedoch, das Gemälde denselben Abend noch der besseren Beleuchtung halber höher zu hängen und am anderen Morgen den Käufer ins Atelier mitzubringen. Als Biagio fort war, verfertigt der zu Scherz gern aufgelegte Meister mit einem anderen Gehülfen Namens Jacopo acht capuzzi aus rotem Papier, die damals in Florenz übliche kapuzenartige Kopfbedeckung, und befestigt sie mit Wachs über den Köpfen der Engel. Als nun am andern Morgen Biagio mit dem Käufer, der in den Scherz eingeweiht war, stolz vor sein Werk tritt, sieht er zu seinem Schreck die Madonna anstatt im Kreise von Engeln in der Mitte der Ratsherren von Florenz. Da der Käufer trotzdem ganz ernst bleibt und das Bild noch obendrein lobt, bleibt auch er still, geht mit dem Bürger heim und streicht vergnügt den Verdienst ein. Bei seiner Rückkunft findet er sein Bild, von dem Sandro unterdessen die Vermummung abgenommen hatte, wieder im alten Zustand. Jetzt weiss der geprellte Geselle gar nicht, wie ihm geschehen. Auf seine Fragen hin wird er von Meister und Genossen noch ausgelacht, die nichts von roten Kapuzen gesehen haben wollen. »Du bist vor Freude über den Verdienst ganz ausser dem Häuschen«, versetzte ihm Sandro, »glaubst du etwa, der Bürger hätte das Bild gekauft, wenn das der Fall gewesen wäre.« Da musste denn der arme Biagio selbst an eine momentane Geistesverwirrung glauben und liess den Spott seiner Genossen ruhig über sich ergehen. — An diesen Scherz erinnert eine in den Uffizien befindliche Federzeichnung sechs singender und Lilien haltender Engel, von denen die vier hinteren Kapuzen tragen (Rahmen 87, Nr. 1248). Das Blatt gehört in die Schule Botticellis.

[2]) Vas. III, S. 319, Anm. 1.



Sandro Botticelli

Uffizien, Florenz

DIE GEBURT DER VENUS

Giurar potresti che dell' onde uscisse
La Dea premendo con la destra il crino,
Con l'altra il dolce pomo ricoprisse;
E, stampata dal piè sacro e divino,
D'erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto e peregrino
Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta,
E di stellato vestimento involta[1]).

Sandro giebt den Moment der Ankunft der Schaumgeborenen am Lande. Auf einer flachen Muschel steht die Göttin, unbekleidet, mit der Rechten den Busen sich schützend, mit der Linken das lange goldige Haar über den Schoss breitend. Wie ein schwankes Rohr wird sie unter einem Rosenregen von zwei Windgöttern[2]), die, fest einander umschlingend und mit ausgebreiteten Flügeln und wehenden Gewändern daherstürmend, mit den Zehen die hellgrüne Flut streifen, dem Ufer zugetrieben, wo eine Hore, wohl die Frühlingsgöttin[3]), mit ausgebreitetem Mantel ihrer harrt. Reich mit Blumen durchwirkt ist das für Venus bestimmte Gewand, Kornblumen schmücken das Kleid der Hore, die ähnlich wie die »Primavera« auf dem Frühling eine Rosenguirlande als Gürtel und einen Kranz von Rosenblättern um den Hals trägt[4]).

Bei der Darstellung der Windgötter beobachtet der Maler genau die Vorschriften, welche L. B. Alberti in seinem Tractat über die Malerei für die Einführung der Windgottheiten auf Bildern und für die »transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand« giebt[5]). Beim ersten Anblick der leicht auf der Muschel dahinschwebenden Venusgestalt fällt jedem sofort in der Haltung die Ähnlichkeit mit der nur wenige Säle davon in derselben Sammlung stehenden Mediceischen Venus auf. Man ist der sicheren Meinung, Sandro habe diese Antike gekannt und sei auf Wunsch des Bestellers hier nachgebildet. Doch diese mit der gefälschten Künstlerinschrift des Kleomenes versehene Statue ist erst 1584 aus dem Besitze der Familie della Valle in den der Medici übergegangen und erst 1677 aus deren Villa zu Rom nach Florenz gebracht worden[6]). Botticelli kann sie also unmöglich gesehen haben. Aber es scheint noch

[1]) I, 99 ff. Vgl. Gaspary a. a. O., II, S. 232. Venturi a. a. O., S. 45. Warburg a. a. O., S. 1 ff. Schon Rosini, Storia della pittura italiana, Pisa 1841, III, S. 127, zitiert gelegentlich der Erwähnung dieses Bildes die betreffenden Verse Polizians. Jul. Meyer, S. 6, verweist nur auf den homerischen Hymnus als Vorlage für die bildliche Darstellung, desgleichen Woermann a. a. O., S. 50.

[2]) Im homerischen Hymnus ist es Zephiros allein.

[3]) Warburg, S. 43, erkennt in ihr die Züge der Simonetta.

[4]) Genau dagegen der Schilderung Polizians entspricht die gleiche Darstellung auf einer der Federzeichnungen, welche das bereits erwähnte handschriftliche Exemplar ausgewählter Gedichte Lorenzos de Medici u. A. m. auf der Biblioteca Laurentiana schmücken (s. S. 2, Anm. 1). Auf der über Fol. 30 u. 31 des Bandes sich erstreckenden Zeichnung sieht man Venus aus der Muschel ans Land steigen, mit der Rechten greift sie sich in die Haare, die Linke bedeckt den Schoss. Am Ufer stehen die Horen. Die eine, ein Füllhorn im Arme, schwingt im Jubel ein Gewandstück wie eine Fahne in der Luft, ihre Genossin breitet ein Kleid aus, die dritte kommt von links herangelaufen und hält einen Kranz mit beiden Händen. Neben Venus fährt Neptun auf seinem von Seetieren gezogenen Wagen über das Meer. Am Ufer eine reiche Hügellandschaft. Die übrigen Zeichnungen des Bandes sind nicht so umfangreich wie diese, aber inhaltlich ebenfalls höchst interessant. Fol. 1 schmückt oben ein Ornamentstreifen, bestehend aus einem ornamental behandelten Drachen; unten Amor mit Pfeil und Bogen, einsam auf einem Steine in weiter Landschaft sitzend. Fol. 2: Ein Hirte sitzt Flöte spielend unter einem Baum, vor ihm sein Hund, im Hintergrund die Herde. Fol. 13. In der Mitte des Blattes zwischen den Zeilen ein Meerkentaur, eine nackte Nymphe auf dem Rücken; unten am Rande sitzt links ein Hirt auf der Geige spielend, rechts eilt ein jugendliches Weib mit flatternden Haaren, Blumen in der Hand, davon. Im Hintergrund eine Herde und reiche Landschaft. Fol. 20: Rechts sitzt unter einem Baume auf erhöhtem Steine Amor, auf ihn kommen von links in eiligem Schritt eine Frau und hinter ihr ein Jüngling zu. Hintergrund üppige Landschaft, links ein Hügel, darauf eine Kirche. Fol. 22: Links sitzt unter einem Lorbeerbaum ein bekleideter schöner Jüngling, die Geige spielend, rechts unter einem Baume ein Hirte die Flöte blasend. Dahinter zwei Pane (Apollo und Marsyas). Sowohl die Formgebung, wie die Gewandbehandlung, ganz besonders jedoch die frei entwickelte Landschaft und die grotesken Ornamente weisen diese Zeichnungen in die umbrische Schule in nächste Nähe Pinturicchios. Nebenbei zeigen sich bolognesische Einflüsse.

[5]) ed. Janitschek, lib. II, S. 130, vgl. A. Springer, Zeitschrift für bildende Kunst XIV (1879), S. 61. R. Vischer, Luca Signorelli 1879, S. 157. Warburg, S. 5, der die betreffende Stelle aus Alberti im Wortlaut mitteilt.

[6]) Michaelis, Archäol. Ztg. 1880, S. 13. Aus einer Beschreibung der Ausschmückung der Prozessionsstrasse, auf welcher Leo X. am 11. April 1513, am Tage seiner Wahl, von S. Peter nach dem Lateran zog, kann man schliessen, dass sich schon damals die Statue im Palazzo della Valle befand. vgl. Michaelis, Kunstchronik 1890, S. 299.

andere antike Repliken derselben Venusfigur gegeben zu haben, wenigstens wird eine der Mediceischen ähnliche bereits am Ende des vierzehnten Jahrhunderts von dem berühmten Grammatiker Benvenuto Rambaldi in einer »casa privata« zu Florenz erwähnt[1]). Möglich oder sogar wahrscheinlich, dass Sandro diese, vielleicht im Hause der Medici befindliche, Antike kannte und davon auf seinem Gemälde eine freie Nachbildung in seinem Sinne gab. Denn von einer Kopie der Antike kann auch hier nicht die Rede sein. Typus und Formengebung sind echt botticellesk. Eigene Erfindung ist auch die Zuhilfenahme des langen wehenden Haares zur Verdeckung des Schosses und die wundervolle leichte Bewegung des schlanken Körpers, wodurch erst das Lebendige, Momentane zum Ausdruck kommt. Es bedeutet immerhin einen künstlerischen Erfolg für die damalige Zeit, einen lebensgrossen weiblichen Akt in Bewegung darzustellen, nur in Evagestalten hatte man sich vorher in einem ähnlichen Gegenstande, aber mit weniger Erfolg versucht[2]).

Das Bild ist in dünnen Temperafarben auf Leinwand gemalt, eine der wenigen Beispiele, wo Sandro sich dieses Materials anstatt der üblichen Holztafel bediente[3]). Die Behandlung ist mehr im dekorativen Sinn, wie die Darstellung des Wassers zeigt, die Ausführung, besonders der Blumen, flüchtiger als auf dem Frühling. Auch stürmt und wühlt es auf diesem Bilde trotz der Anwesenheit des Zephirs noch nicht so in Kleidern und Haaren wie hier, jegliche Bewegung ist gemässigter. Es finden sich dort auch noch nicht die überlangen Füsse mit den langen beweglichen Zehen, die im Mittelglied infolge eines tiefen durch starken Kontour hervorgerufenen Einschnittes wie gebrochen erscheinen. Ebenso ist die Modellierung im einzelnen auf der Geburt der Venus überhaupt nicht so sorgsam, das Ganze mehr für eine weitere Entfernung vom Auge berechnet. Der Umstand, dass beide Bilder als Gegenstücke für den gleichen Ort gemalt waren, bedingt jedoch keineswegs auch eine gleichzeitige Entstehung. Es wird vielmehr geraume Zeit zwischen ihrer Ausführung verstrichen sein. Gehört der Frühling seinem Stile nach mehr zu den Arbeiten aus dem Anfang der achziger Jahre, schliesst sich eng der Krönung Mariä an, bildet die direkte Vorstufe zu den sixtinischen Fresken, so ist die Entstehung der Geburt der Venus nach den römischen Aufenthalt mehr in die Mitte des Decenniums, in nächste Nähe der Fresken aus der Villa Lemmi (1486) zu setzen[4]).

Als Skizze zu dem Bilde war eine im Besitze des Herzogs von Aumale in Chantilly befindliche Federzeichnung, in der Ecole des beaux arts 1879 in Paris ausgestellt (Braun Nr. 20). Sie hat jedoch weder etwas mit dem Gemälde noch mit Botticelli oder seiner direkten Werkstatt zu thun, sondern ist, wie Warburg nachgewiesen[5]), eine Zeichnung nach dem heute in Woburn Abbey befindlichen Sarkophag mit der Darstellung des Achilles unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros, der seit Mitte des 14. Jahrhunderts an der Treppe von S. Maria Araceli in Rom eingemauert war[6]).

[1]) Voigt, Wiederbelebung des klassischen Altertums II, S. 380, und Jul. Meyer, S. 8, woselbst der Wortlaut der Stelle bei Rambaldi in der Übersetzung von Tamburini mitgeteilt ist. Müntz, Histoire de l'Art p. l. R. I, 224, weist am Sockel der Kanzel Giovanni Pisanos in der Kathedrale zu Pisa eine Kopie der Mediceischen Venus nach.

[2]) Brücke, Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt, Wien 1891, S. 24, 48, 81, hebt mit Recht einige anatomische Mängel an Botticellis Venus hervor; doch man weiss nicht, wie weit sich der Künstler hier durch gewisse Proportionsregeln leiten liess.

[3]) Botticelli ist während seiner ganzen Thätigkeit dem Temperaverfahren treu geblieben. Auch das weibliche Bildnis im Pitti ist auf Leinwand gemalt, ebenso die Anbetung des Neugebornen beim Earl of Wemys und die Geburt Christi in der National Gallery. Auch die im Inventar der mediceischen Kunstschätze aufgeführte, weiter unten noch zu besprechende Pallas war auf Leinwand gemalt.

[4]) Der ähnlichen Ansicht ist Jul. Meyer, S. 6: »In der ganzen Behandlung, wie in der Ausführung des Beiwerkes steht die Geburt der Venus hinter der Allegorie des Frühlings zurück; sie zeigt nicht mehr dieselbe Frische, noch die gleiche Vollendung und nähert sich mehr jener zur Manier verfestigten Gewöhnung, welche wir an den späteren Werken des Meisters wahrnehmen. Dennoch sind beide Gemälde, die daher auch wie Gegenstücke erscheinen, wohl gleichzeitig und vermutlich mit einem dritten zusammen, das nun verschollen ist (Pallas mit dem zechenden Bacchus) (!) von Lorenzo de' Medici für die vom alten Cosimo zu Castello erbaute Villa bestellt gewesen. Vielleicht darf man annehmen, dass die Arbeit durch die Kriegsunruhen der Jahre 1478—1480 unterbrochen und die Geburt der Venus erst nach der Rückkehr Lorenzos in den achziger Jahren ausgeführt oder vollendet wurde. Auch die Auffassung und Behandlung der Körperform spricht für eine solche spätere Zeit.«

[5]) S. 14/15, daselbst abgeb. Die rote Färbung der beiden Tafeln ebenda beruht auf einem Versehen.

[6]) Dr. M. Friedländer machte mich auf die grosse stilistische Ähnlichkeit dieser Zeichnung mit den Stichen des von Heinneken Luc Antonio de Giunta genannten italienischen Monogrammisten aufmerksam. Die Übereinstimmung der links auf

Eine Wiederholung der Venus auf dem Florentiner Gemälde befindet sich in der Galerie zu Berlin (Nr. 1124). Die nackte Figur, in übereinstimmender Haltung, steht auf festem Boden vor tiefschwarzem Grund, gerade im Gegensatz zu der vor Himmel und Wasser dahinschwebenden Gestalt dort. Auch die Anordnung der Haartracht ist geändert, indem, der ruhigen Haltung entsprechend, die wehenden Massen weggelassen und an ihre Stelle zwei schmale Zöpfchen getreten sind, die steif auf den Busen herabhängen. Man sieht jedoch noch in dem Grunde der Tafel das ursprünglich an der rechten Seite des Kopfes herabhängende Haupthaar durchscheinen. Diese Wiederholung besitzt nicht die gleichen Vorzüge wie die Vorlage. Durch den scharfen Kontrast zwischen dem lichten Fleisch und dem schwarzen Grund treten gewisse Härten in der Modellierung der Brust und des Leibes merklich hervor. Auch der herrliche Schwung des Konturs ist verloren gegangen, die Beine erscheinen dem Vorbilde gegenüber steif und leblos. Schon aus diesem Grunde möchte ich nicht an eine Originalstudie zu dem Florentiner Bilde denken [1]), abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit einer durch kein zweites Beispiel aus damaliger Zeit belegten Ausführung einer lebensgrossen Aktstudie. Vermutlich haben wir hier eine jener »femine ignude« vor uns, deren es nach der Angabe des Anonymus und Vasaris ja mehrere von der Hand Botticellis gab [2]). Ihre häufige Wiederholung mag die etwas handwerksmässige Ausführung auch dieses Bildes erklären [3]).

Mit Vorliebe verweilt Sandro, wie wir sehen, bei der Darstellung der Venus und der in ihr Reich gehörigen Gottheiten. Ihr Verhältnis zu Mars, von dem die Alten so manch heiteres Geschichtchen zu erzählen wussten, reizte auch ihn zur Schilderung. Hier mag er ebenfalls durch die Verse Polizians geleitet worden sein, wenn er sie auch nicht so getreu illustriert wie auf den beiden Gemälden für Castello. Der Dichter lässt den zurückkehrenden Amor seine Mutter in der Gesellschaft des Mars finden:

Trovolla assisa in letto fuor del lembo,
Pur mo di Marte sciolta dalle braccia,
Il qual rovescio gli giacea nel grembo,
Pascendo gli occhi pur della sua faccia [4]).

Ein anmutiges Genrebild voll gesunden Humors, nicht mehr, ist Botticellis Darstellung von Mars und Venus auf dem aus der Sammlung Barker in die National Gallery zu London gelangten Langbilde (Nr. 915). Nicht den Freuden der Liebe sondern dem gliederlösenden Schlummer hat der Kriegsgott sich hingegeben. Ausgestreckt ruht er mit übereinandergeschlagenen Beinen im Schatten eines Baumes. Er hat sich der schweren Rüstung entledigt, nur ein Gewandstück bedeckt den Schoss. Das Haupt ist ihm zurückgesunken, die breite Brust hebt sich unter den tiefen Atemzügen. Ihm gegenüber hat sich Frau Venus unter Lorbeergesträuch auf weichem Rasen niedergelassen. Sie stützt den rechten Arm auf ein rotes golddurchwirktes Kissen und blickt zum Geliebten hinüber. Ein leises Lächeln umspielt ihren Mund, da sie das Treiben von vier bockbeinigen Satyrknaben gewahr wird, die sich der Waffen des Gottes bemächtigt haben und ihr heiteres Spiel damit treiben. Einer ist in den dem Schlafenden zur Stütze dienenden Panzer gekrochen und guckt mit dem gehörnten Dickkopf und halbem Oberkörper aus ihm heraus, wobei der Schlingel im Vollgefühl der vollbrachten Heldenthat die Zunge herausstreckt. Zwei seiner Kameraden machen sich mit der mächtigen Lanze zu schaffen. Der eine, dem der übergestülpte Helm Kopf und Hals verdeckt, hat den Griff umklammert und lässt sich von seinem Vordermann leiten, der, mit schelmischem Lächeln nach Mutter Venus hin, die Stange gegen den

der Zeichnung befindlichen weiblichen Halbfigur in Haartracht, Gesichtstypus, Zeichnung des Nackten und Faltengebung mit der allegorischen Frauengestalt auf dem Blatte 3 des Meisters (B. XIII, S. 390, No. 2, Pass. V, S. 62, No. 2) ist in der That schlagend. Die Verwandtschaft dieser Zeichnung mit den Stichen des Monogrammisten ist um so wichtiger, als die in Frage kommende weibliche Halbfigur ihre Vorlage nicht wie die übrigen Gestalten des Blattes in der antiken Vorlage hat.

[1]) So Bode in der Gaz. d. b. a. 1888, I, S. 486.

[2]) Zwei lebensgrosse Venusgestalten werden von Crowe u. Cavalc. III, S. 175, im Besitze des Lord Ashburton in Bathouse erwähnt.

[3]) Morelli, die Galerie zu Berlin, S. 11, hält es ungerechtfertigter Weise für ein Atelierwerk nach dem Bilde in den Uffizien.

[4]) La Giostra I, 122.

Baum anrennen lässt, so dass ein Schwarm Bienen, der in einem der hohlen Äste haust, aufgeschreckt das Haupt des Schlummernden umschwirren. Am dreistesten jedoch benimmt sich der vierte der Unholde. Er hat sich ganz nahe hinzugeschlichen und tutet dem Schläfer mit seiner Muscheltrompete ins Ohr. Hoffentlich wird er der wohlverdienten Tracht Prügel nicht entgehen [1]).

Man sieht, Sandro ist nicht nur ein guter sondern auch ein humoristischer Erzähler, und Vasari weiss ja auch manches Anekdötchen über dessen Spässe zu berichten. Ein einfaches weisses Gewand mit schmaler Goldborte hüllt den Körper der Venus ein und schmiegt sich in zartem Gefälte den schlanken Formen an. Das am Hinterkopf in sorgsam geflochtenen Zöpfen aufgesteckte goldblonde Haar fällt in zwei dicken Strähnen an den Schläfen herab. Es ist nicht mehr der Typus der früheren Zeit wie bei der Venus auf dem Frühling, sondern der hagere, langgestreckte der späteren Zeit, wie ihn die Töchter Jethros und die Grazien zeigen. Die Behandlung des Nackten, die Verkürzung im Kopfe des Mars sind ohne Tadel und zeugen von grosser Sicherheit über die Form. Zwar ist der Körper im einzelnen nicht so durchgearbeitet wie beim Sebastian, doch die Umrisse sind sicherer, die Durchbildung der Hauptteile bestimmter. Die Gewandung ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt, bei jeder Falte ist sich von der Lage des darunter befindlichen Gliedes Rechenschaft gegeben. Die Farben sind hell und kühl wie auf dem Frühling, die Schatten noch nicht so grau wie auf der Geburt der Venus. Von letzterem Werke unterscheidet sich das unsrige auch noch durch ruhigere Bewegung, durch einfachere Gewandmotive sowie durch bescheidenere Anwendung von Goldlichtern. Es sind dies Unterschiede, die für eine etwas frühere Entstehung sprechen und es dem Frühling und dem Bildnis der Smeralda Bandinelli zeitlich nahe bringen.

Die mit aufgerichtetem Oberkörper nach rechts im Grase ruhende Venus der Londoner Tafel ist mit geringen Abweichungen wiederholt in zwei Darstellungen der Liebesgöttin mit Eroten, von denen sich die eine in der National Gallery (Nr. 916), die andere im Louvre (Nr. 185) befindet. In Stellung und Haltung ist die Hauptfigur fast die gleiche wie dort, nur hat sie Gesicht und Blick mehr nach aussen gewendet und die Lage der Füsse verändert. Mars fehlt hier, an die Stelle der Satyrknaben sind drei Eroten getreten — auf dem Londoner Exemplar tragen sie durchsichtige kurze, hemdartige Gewänder, auf dem Pariser nur einen Schurz von Blättern — von denen der eine zwischen den Beinen der Göttin kniet und in einem mit Rosen gefüllten Korbe herumwühlt, aus dem ein zweiter eine Hand voll herausnimmt; während der dritte und kleinste auf dem Londoner Bilde unter dem linken Arm der Venus durchgekrochen ist, um über ihren Leib weg das Kissen, worauf sie sich stützt, mit Rosen zu schmücken, wobei er jedoch nicht eine grosse Weintraube loslässt, mit der er der Mutter unsanft auf den Leib drückt; auf dem Pariser Bilde winkt er seinen Genossen, neue Blumen zum Schmuck der Göttin herbeizubringen. Hier bildet den Hintergrund eine Steinbrüstung, über die man in ein Flussthal blickt, auf der Londoner Replik schweift das Auge in eine bergige, von vielfach gewundenen Gewässern durchströmte Landschaft mit befestigter Stadt und waldigen Höhen im Vorderplane.

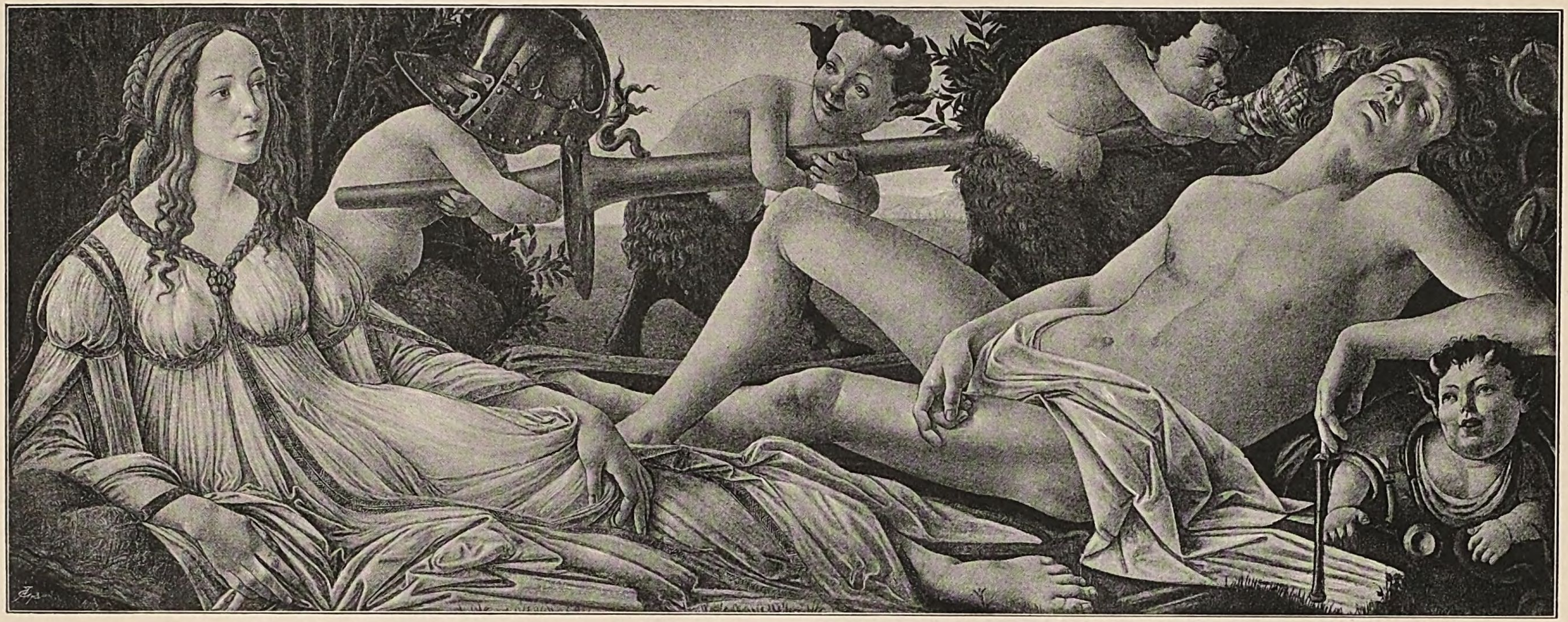
Auch hier mögen Verse Polizians aus der Giostra die Anregung zu der Darstellung gegeben haben.

Sopra e d'intorno i piccioletti Amori
Scherzavon nudi or qua or là volando:
E qual con ali di mille colori
Giva le sparte rose ventilando:
Qual la faretra empiea de' freschi fiori,
Poi sopra il letto la venia versando [2]).

So anmutig die Darstellung ist, so wenig befriedigt die Ausführung beider Stücke. Die wie auf einem Streckbett mit aneinander geschlossenen, auf dem Louvrebilde noch mit rotem

[1]) Es ist intereressant, zu verfolgen, wie ähnlich Piero di Cosimo die gleiche Darstellung auf dem früher im Besitze von Vasari, jetzt in der Berliner Galerie befindlichen Gemälde behandelt. Es ist noch reicher an anmutigen Details wie jenes.

[2]) I, 123.



Sandro Botticelli Nationalgalerie, London

MARS UND VENUS

Mantel umwickelten, Beinen steif daliegende Venus entspricht nicht Botticellis Gefühl für Anmut der Form und Grazie der Bewegung. Starr ist die Haltung des Oberkörpers, nichts von der leichten Neigung des Kopfes, der Biegung des Halses, welche die Göttin auf dem Bilde mit Mars zeigt. Die Gewandung ist ganz schematisch behandelt und zeigt wenig Verständnis für den darunter befindlichen Körper. Die unzähligen Fältchen rieseln wie Wasser am ganzen Körper herunter, unschön direkt wirkt der hohe Bausch über ihrem Leib. Ihr viereckiger Kopf mit dem zugespitzten, gekniffenen Mündchen und den auf den Seiten hoch aufgetollten hobelspahnartigen Haaren hat keine Analogie unter Sandros Frauenköpfen. Ebenso ungeschickt ist die Zeichnung ihrer Hände, die der Linken ist sogar fehlerhaft. Auf dem Londoner Exemplar sind die Putten besser, doch auch bei ihnen die Haarbehandlung äusserst hölzern, die Formen plump. Die breite Landschaft ist für den in ihr enthaltenen Reichtum der Motive und die Grösse des Bildes zu flüchtig behandelt, Bäume und Berge nur hingewischt und ohne jeden Reiz. Das Londoner Stück ist noch das bessere und geht in der Komposition ebenso wie das Pariser auf Botticelli selbst zurück, die Ausführung dagegen ist bei beiden nicht eigenhändig[1]). Beide sind Arbeiten der Werkstatt, und zwar zeigt das Londoner Bild[2]) dieselbe Hand wie das Sandro selbst zugeschriebene Gemälde der Reise des Tobias mit den drei Engeln in der Pinakothek zu Turin (Nr. 98), wo sich das perrückenartige in der Mitte gescheitelte Haar, der gespitzte Mund, das spitzzulaufende Kinn, die scharf betonten Kinnladen, die rieselnden Falten, die überlangen Proportionen, die gleiche Landschaft wiederfinden. Die Replik im Louvre stimmt dagegen in der globigen Form der Hände und Füsse, dem leichenhaften grauen Inkarnat, dem verzerrten manierierten Gesichtsausdruck mit der Allegorie der Fruchtbarkeit in Chantilly überein. Die gleichen stilistischen Merkmale zeigt die Einzelgestalt der hl. Magdalena im Museum zu Lille (Nr. 885). Sie wird dort dem Cosimo Rosselli zugeschrieben, gehört jedoch einem Schüler oder Nachahmer Sandros an, der die dürre Gestalt in Anlehnung an Donatello schuf. Er ist, wie gesagt, derselbe, welcher die Venus im Louvre und die Allegorie der Fruchtbarkeit in Chantilly malte.

Die Darstellung einer ruhenden Venus mit Putten hat auch Verrocchios Werkstatt beschäftigt, wie ein Entwurf auf einem der Skizzenbuchblätter in Berlin (Nr. 1360) lehrt. Dort liegt die nackte Gestalt in ähnlicher Stellung wie bei Botticelli am Boden, zwei Eroten kriechen an ihr herum. Auf der Rückseite des Blattes befindet sich ein Entwurf zu einer stehenden Venus. Die Federzeichnung einer liegenden nackten weiblichen Gestalt mit einem Putto von Verrocchios Hand befindet sich auch im Kabinet der Uffizien (Rahmen 29, Nr. 131 tergo). Die ebenda (Rahmen 48, Nr. 212) Botticelli zugeschriebene Pinselzeichnung Amor mit Venus rührt nicht von diesem her[3]).

Schulerzeugnis geringer Güte ist ferner ein beim Earl of Wemyss in London befindliches sehr zerstörtes Cassonestück mit dem Tode des Adonis. Den Vordergrund füllt eine Jagdgesellschaft in Zeittracht. Die jungen Männer tragen zum Teil Porträtzüge. Im Hintergrund sieht man den Kampf mit dem Eber und die Klage der vom Meere heraneilenden Venus. Die Gestalten sind im allgemeinen in der Weise Botticellis gehalten, die Bewegung jedoch ist zu steif, die Ausführung viel zu schwach für ihn.

Im ähnlichen Stile und ebenfalls geringe Werkstattsarbeit ist ein Cassone mit dem Urteil des Paris bei Mr. Charles Butler in London[4]). Die zweimal wiederkehrende Figur der Athene mit zwei kleinen den Schläfen entsprossenden Flügeln erinnert an den weiblichen

[1]) Reiset, Gaz. d. b. a. XV, S. 116, hält dagegen das Londoner Bild für eine Schulkopie nach dem im Louvre, stellt letzteres jedoch auch nicht sehr hoch.

[2]) Waagen, der das Bild noch in der Sammlung Barker sah, glaubte, dass die Draperie später hinzu gemalt sei. Doch ist alles, wie ich bei einer genauen mit der Leiter unternommenen Untersuchung des Originals feststellen konnte, von einer Hand. Crowe u. Cavalc. III, S. 175, sprechen sich über die Echtheit beider Bilder nicht aus. J. P. Richter a. a. O., S. 27, hält aus den gleichen wie oben angeführten Gründen das Londoner Stück für Werkstattsarbeit.

[3]) Schmarsow, Melozzo da Forli, schreibt sie Piero di Cosimo zu.

[4]) Ein Cassone mit der Darstellung von Ulysses und den Sirenen in der Liverpool Royal Institution war unter Botticellis Namen 1857 in Manchester ausgestellt. Vgl. W. Bürger, Trésors d'Art en Angleterre, 2. Aufl., S. 30.

Dämon auf der zur Krönung Mariä gehörigen Predella mit dem Wunder des Eligius in der Akademie zu Florenz.

Ins Reich der Venus führt uns auch die Handlung auf einem der beiden Wandgemälde, die, im Jahre 1873 von Dr. Lemmi in einem Gemache seiner zwischen Florenz und Fiesole gelegenen Villa unter dem Kalk hervorgezogen, seit 1881 einen wertvollen Besitz des Louvre ausmachen. Drei weibliche Wesen in Idealgewändern, von einer vierten geführt, schreiten Lilien in den Händen tragend auf eine rechts stehende junge Frau in Zeittracht zu. Die vorderste unter ihnen streut ihr Blumen [1]) in ein aufgehaltenes Tuch. Daneben steht ein Putto mit einem zerstörten Wappenschild. Über den Sinn der Darstellung kann kaum ein Zweifel herrschen. Die drei sich führenden, eng aneinandergeschmiegten Frauen sind die Grazien, die Führerin ist Venus. In der Frau in Zeittracht hat Cos. Conti richtig Giovanna d'Albizzi, die Gemahlin Lorenzo Tornabuonis erkannt [2]), deren Züge Ghirlandajo auf dem Fresko der Heimsuchung Mariä im Chor von S. Maria Novella anbrachte [3]), und die uns ebenso wie die ihres Gemahles durch Münzen bekannt sind [4]). Im Jahre 1486 fand durch Vermittlung Lorenzos de Medici ihre Vermählung mit Lorenzo di Giovanni Tornabuoni statt; die Villa Lemmi war von 1469 bis 1541 im Besitze der Tornabuoni: die Vermutung Contis, die beiden Fresken seien aus Anlass der Vermählung beider von Botticelli ausgeführt worden, ist angesichts der Wappenhalter nicht nur höchst wahrscheinlich sondern kann im Hinblick auf den Stil der Arbeit sogar als bestimmt angenommen werden.

Giovanna Tornabuoni als Herrin des Hauses von Venus und den Grazien begrüsst und beschenkt, ist demnach der Inhalt des einen Gemäldes. Das Gegenstück zeigt die Einführung des Lorenzo Tornabuoni in das Reich der freien Künste. Zur Linken tritt der den Wissenschaften ergebene Gemahl in roter Mütze und gleichfarbigem Rock etwas zaghaft herein, von einem Weibe geführt, die ihren Schützling einer auf hohem Felsensitze thronenden Frau empfiehlt. Diese, in einen mit goldenen Flammen bestickten Mantel gekleidet, hält einen Bogen in der Linken und erhebt lehrend die Rechte: die Philosophie, die höchste unter den Wissenschaften. Die Führerin ist die Dialektik, sie waltet hier des Amtes als Fürsprecherin. Zu Füssen der summa philosophia sitzen in Gruppen zu dreien geordnet die übrigen Vertreterinnen des Trivium und Quatrivium. Ihr am nächsten links die Geometrie, ein junges flachshaariges Weib in lila Mantel, ein Winkelmass in der Hand; neben ihr die Astronomie mit einer Sphäre, das feine Profil im Gespräch zu der Musik gewendet, die auf einer Orgel spielt. Blondes im Nacken lose geknotetes Haar flutet ihr über den roten Mantel den Rücken herab. Auf der anderen Seite zuvorderst die Arithmetik, sie stützt sich auf eine mit algebraischen Formeln bedeckte Tafel und schaut, die Finger zählend bewegend, den Ankömmling an. Daneben die Grammatik, eine alte Matrone mit einer Haube, in der einen Hand einen Skorpion in der anderen eine Gerte. Den Schluss macht die Rhetorik mit einer halbentfalteten Schriftrolle in den Händen. Links in der Ecke gleich drüben die Reste eines wappenhaltenden Putto. Den Ort der Handlung bildet ein Hain, von dem jedoch nur einige Baumstämme in geringen Resten erhalten sind.

Überhaupt ist die Erhaltung dieser Wandgemälde leider eine recht schlechte [5]). Grosse Stücke sind abgeblättert, die Farben sind im Laufe der Zeit sehr verblasst, an mehreren Stellen ist nur noch die Untermalung erhalten. Immerhin ist die koloristische Wirkung noch eine grosse, besonders auf der besser erhaltenen Darstellung mit dem Empfang der Giovanna. Reich mit Gold verzierte weisse, grüne und orangefarbige ungegürtete Gewänder umflattern die schlanken Formen der Grazien, rötlichblondes Haar fällt in dichten Strähnen auf die Schultern herab. Der Typus

[1]) Jetzt sind nur noch die in den Kalk eingeritzten Umrisse von drei Blumenstengeln erkennbar.

[2]) L'Art 1881, IV, S. 86 ff. und 1882, I, 59 ff.; vgl. danach Ch. Ephrussi, Gaz. d. b. A. 1882, S. 442 ff., daselbst abgeb.

[3]) Sitwell im Art Journal 1889, S. 1 ff und Enrico Ridolfi, Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci sul coro di Santa Maria Novella in Firenze, Archivio storico ital. Serie V, t. VI, 1890, S. 426/56.

[4]) Abgeb. bei Friedländer, Jahrb. d. k. preuss. Kstslg. II, Tf. 28, 13 u. 14 und Heiss, Les Medailleurs de la Renaissance, Florence et les Florentins, Paris 1891.

[5]) Ausser den beiden im Louvre befindlichen Stücken wurden noch die Reste einiger anderer Wandgemälde unter dem Kalk hervorgezogen. Auf dem einen liess sich noch die Figur eines alten Mannes erkennen, der seinen Arm um die Hüften eines Knaben oder Mädchens legte. Doch verschwanden diese Überbleibsel bald nach der Aufdeckung infolge des Temperaturwechsels.

der Köpfe ist auf beiden Bildern der gleiche, und zwar der ausgeprägte weibliche Idealtypus der achziger Jahre. Porträtzüge anderer Glieder der Familie Tornabuoni, wie Ephrussi meint, vermag ich daher hier nicht zu erkennen. Es liegt viel Ausdruck in den Gesichtern, die Durchbildung im einzelnen ist auf beiden Stücken gleich gut. Ich finde keinen Unterschied in der malerischen Behandlung, sondern beide scheinen mir von Botticelli selbst ausgeführt. Ich stimme daher Ephrussi nicht bei, der in der Einführung des Lorenzo Tornabuoni nur Schülerarbeit und zwar eines von Botticelli und Ghirlandajo gleich beeinflussten Gehülfen erkennen will[1]). Dieses Stück trägt vielmehr in allem den Stempel von Sandros eigener Kunst. Es liegt nur in seiner schlechteren Erhaltung, dass es minder günstig wirkt als das Gegenstück.

In diese Reihe allegorischer Darstellungen gehört auch die, wahrscheinlich von einem Cassone stammende, längliche Tafel mit fünf auf Wolken thronenden weiblichen Gestalten in der Galerie Corsini zu Florenz (Nr. 340). Da ihnen jegliches Attribut fehlt, so ist ihre weitere Benennung unsicher, vermutlich sind es die Vertreterinnen des Quatrivium mit der summa Philosophia. Denn die mittlere Gestalt ist sowohl durch ihre eigene Stellung als durch die Richtung der übrigen auf sie hin als vornehmste unter ihnen gekennzeichnet. Der Typus der Köpfe, die starkknochige Körperbildung, die Gewandbehandlung zeigen gewisse Übereinstimmung mit frühen Arbeiten Botticellis, doch ist die Durchführung im einzelnen für ihn selbst zu schwach. Wir haben es hier nur mit einer Werkstattsarbeit zu thun.

Einer gleichen Veranlassung wie die Pariser Fresken verdanken die für casa Pucci in Florenz gemalten und dort von Vasari erwähnten vier Darstellungen zu der Novelle des Boccaccio von der verschmähten und endlich erhörten Liebe des Nastagio degli Onesti ihre Entstehung[2]). Die vier kleinen, länglichen Bilder verschwanden in den sechziger Jahren aus dem Palazzo Pucci, befanden sich eine Zeit lang in der Sammlung Barker und gelangten von dort in den Besitz von Mr. Leyland in London. Von dort sind sie vor kurzem nach Lyon verkauft worden. Sie waren zum Schmuck von Hochzeitstruhen bestimmt, und zwar beweisen die auf ihnen angebrachten Wappen der Pucci, Bini und Medici, wie die Herausgeber des Vasari erkannten, dass sie anlässlich der Hochzeit des Pierfrancesco di Giovanni Bini mit Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci im Jahre 1487 entstanden sind.

Auf der ersten Darstellung sehen wir den von Paolo Traversaris Tochter schnöd verschmähten Nastagio degli Onesti vor den Zelten von seinen Freunden Abschied nehmen. Seinem Grame hingegeben, die Hände ringend, wandelt er, den federgeschmückten capuccio am langen Bande auf dem Rücken, im Schatten des am Meeresufer sich erstreckenden Pinienwaldes von Classe, der Hafenstadt Ravennas, einher. Wehklagend stürzt ein völlig nacktes jugendliches Weib auf ihn zu, von zwei grossen Rüden und einem geharnischten Reiter mit hocherhobenem Schwerte verfolgt[3]). Nastagio ergreift in Ermangelung einer Waffe einen Ast und stellt sich damit dem Reiter entgegen. Die zweite Tafel zeigt die Vollbringung des Racheaktes. In der Mitte, auf einer kleinen Waldblösse, liegt das Weib mit dem Gesicht am Boden. Der fremde Rittersmann ist abgestiegen und beugt sich über sie. Mit einem Dolche öffnet er ihr den Rücken, um das Herz herauszureissen, welches er darauf seinen Hunden vorwirft. Voll Grauen eilt Nastagio von dannen. Im Hintergrund wird das wieder erstandene Weib dem Meere zugehetzt, an dessen Küste sich links die Mauern von Classe, rechts spärlich bewachsene Dünen erheben. Das von Nastagio dem Paolo Traversari und seiner stolzen Tochter gegebene Festmahl im Walde bringt

[1]) Warburg a. a. O., S. 25, vermutet wegen einer Notiz bei Vasari (III, S. 269), dass Ghirlandajo für die Tornabuoni in Chiasso Macerelli, das ist die heutige Villa Lemmi, eine Kapelle al fresco ausmalte, auch hier einen stilistisch zwischen Botticelli und Ghirlandajo stehenden Künstler als Verfertiger der Fresken im Louvre. Vasaris Mitteilung stösst jedoch die Behauptung, Botticelli sei der Autor, nicht um, vielmehr können beide Künstler ja ebenso wie in Ognissanti, im Palazzo pubblico, in der sixtinischen Kapelle und im Spedale von Volterra auch dort gleichzeitig neben einander gemalt haben. Schwerlich wären auch die in Paris befindlichen Malereien inhaltlich für eine Kapelle passend gewesen.

[2]) Vas. III, S. 313: Similmente, in casa Pucci fece di figure piccole la novella del Boccaccio di Nastagio degli Onesti, in quattro quadri, di pittura molto vaga e bella. vgl. Decameron, Giornata quinta, Novella ottava.

[3]) In der Erzählung trägt der Ritter dunkle Rüstung und reitet auf schwarzem Pferd; auf dem Bilde ist er mit goldstrahlendem reich verziertem Panzer und rotem Mantel angethan und sitzt auf einem Schimmel.

die Darstellung des dritten Bildes. Man sitzt gerade beim Nachtisch, als die wilde Jagd heranbraust. Lautjammernd bricht die Gehetzte, von den Hunden gepackt, vor der Tafel der Frauen nieder. Diese, sechs an der Zahl, springen voll Entsetzen auf, den Tisch samt Geschirr und Speisen umstossend. Frohlockend steht Nastagio mit erhobenen Händen vor der vor Schreck wie versteinerten Geliebten. Einer der aufspielenden Musikanten hat eine Trommel ergriffen, um sie nach dem schwarzen Hunde zu schleudern. Weiter zurück vor den Zelten überbringt eine Dienerin Nastagio die Zusage seiner Dame. Der Speiseplatz ist durch einen mit Guirlanden eingefassten, von Baum zu Baum gespannten bunten Teppich abgegrenzt, an deren Stämmen die Wappen der Pucci, Medici und Bini befestigt sind. Darüber hinweg schaut man auf das Meer mit steilen Klippen und einer auf kleiner Insel sich erhebenden Festung. Auf dem letzten der Gemälde wird das Hochzeitsmahl gefeiert. Unter einer pfeilergetragenen Halle sind zwei mit Linnen überdeckte Tafeln aufgeschlagen. Links sitzen die Frauen, in ihrer Mitte die Braut, ihr gegenüber als einziges männliches Wesen der Bräutigam. Rechts ist der Tisch der Männer, alte und junge, fast durchgängig Porträts, unter diesen Giuliano de' Medici und Polizian. Von beiden Seiten treten vier Diener herein, wohlgefüllte mit der Serviette umwickelte Schüsseln in den Händen, jeder will den anderen in Zierlichkeit des Aufwartens übertreffen. Vorn steht der Schenktisch mit kostbaren Goldgefässen, den Hintergrund schliesst ein Triumphbogen ab, durch dessen Bogen man in eine Flusslandschaft blickt. An den Pfeilern der Halle sind wieder die von Myrthenkränzen umwundenen Wappen der drei verschwägerten Familien angebracht, darunter stecken in bronzenen Fackelhaltern in der Form von Diamantringen — der Devise der Medici — schlanke Myrthenbäumchen.

Auch im Hinblick auf die mehr dekorative Verwendung der besonders in den Köpfen stark aufgefrischten Bilder ist die Ausführung im einzelnen doch für Botticelli nicht gut genug[1]. Die Komposition ist dagegen ganz in seiner Weise, rein discursiv wie auf den Fresken der sixtinischen Kapelle und in den Dantezeichnungen. Mit letzteren haben diese Bilder überhaupt manche Figur gemein, wie z. B. das von den Hunden gepackte fliehende Weib auf der ersten Tafel der von den Hunden verfolgten Gruppe der Spieler Lano und Jacopo auf dem Blatte zum XIII. Gesang des Inferno gleicht. Die Bildung der Pferde, die perspektivisch vorzügliche Zeichnung der hohen Architektur, die lebendige Bewegtheit der Gestalten entspricht gleichfalls vollkommen seiner Weise. Zuthat des ausführenden Gehülfen dagegen ist die reiche Landschaft mit den sorgsam ausgeführten Pinien, der Triumphbogen und sonstiges Beiwerk. Von kulturhistorischer Seite sind diese Bilder, namentlich die beiden Darstellungen des Gastmales, von höchstem Interesse. Ein moderner Kellner dürfte von der Grandezza seiner alten, kurzröckigen Kollegen lernen, und ein findiger Koch könnte aus den aufgetragenen Speisen das ganze Hochzeitsmenu erstehen lassen.

Unter den von Botticelli für Lorenzo de' Medici gemalten Werken hebt Vasari im Palaste dieser Familie ganz besonders eine lebensgrosse Pallas hervor, die über einem Wappen in der Form übereinandergelegter Scheite brennenden Holzes stand[2]. Auch einen Bacchus, der sich mit beiden Händen eine Schale an den Mund führt, erwähnt der Biograph in der Guardaroba des Herzogs Cosimo. Beide Stücke sind verschollen, jedoch lässt sich auf Grund eines gestickten Teppichs, einer Zeichnung in den Uffizien und einer Notiz im Inventarium der Mediceischen Kunstschätze wenigstens eine Vorstellung von der Pallas Athena gewinnen[3].

Müntz hat kürzlich einen im Besitz des Grafen von Baudreuil befindlichen gestickten Teppich publiziert, der folgende Darstellung zeigt[4]. Auf felsigem Boden, dem im Hintergrunde einige Blumen entsprossen, schreitet von rechts nach links eine fast ganz in Vorderansicht

[1]) Vgl. auch J. P. Richter in der Kunstchronik XV, S. 441.

[2]) III, S. 312. In casa Medici, a Lorenzo vecchio lavorò molte cose: e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco. La quale dipinse grande quanto il vivo. Ebenso Borghini.

[3]) Das folgende ist ein Auszug aus des Verfassers Aufsatz »Eine verschollene Pallas Athena des Sandro Botticelli«, Bonner Studien, Aufsätze aus der Altertumswissenschaft, Reinhard Kekulé zur Erinnerung an seine Lehrthätigkeit in Bonn gewidmet von seinen Schülern. Berlin 1891, S. 203/13.

[4]) Histoire de l'Art pend. la Ren. I. Die farbige Abbildung bildet das Titelblatt.

gesehene weibliche Gestalt einher. Langes, goldblondes Haar umwallt das Haupt, während über der Stirn zwei Flechten von einer edelsteingeschmückten Agraffe zusammengehalten werden. Ein weites, flatterndes, von einem Gürtel gehaltenes Gewand mit goldener Kante hüllt die schlanken Glieder ein. Rote, die Zehen frei lassende Stiefel bedecken einen Teil der Beine.



Sandro Botticelli.
Entwurf zu einer Athena. Uffizien, Florenz.

In der Rechten trägt das Weib einen Helm, in der Linken einen Ölzweig. Neben ihr hängt an einem Baumstumpf der mit dem Medusenhaupt geschmückte Schild, links ist an einer Stechpalme der Panzer befestigt. Um den Stamm windet sich ein rotes Band mit der Devise: Sub sole sub umbra virens. Die Deutung der Darstellung giebt eine Tafel oben in der rechten Ecke des Teppichs mit folgender Inschrift:

Ex capite etherei
Nata sum Jovis
Alma Minerva
Mortales cunctis
Artibus erudiens.

Daneben befindet sich noch ein von Mitra und Bischofsstab gekröntes Wappen. Eingerahmt wird das Ganze von einem aus Stechpalme, gekrönten Herzen und dem roten Bande mit der oben erwähnten Devise gebildeten Ornament.

Bereits beim ersten Anblick dieser Gestalt drängt sich der Gedanke an Sandro unabweisbar auf, und bei näherem Vergleich mit anderen Werken des Künstlers finden wir hier auch die gleiche Haltung wie bei der Venus auf dem Frühling, den gleichen Typus wie bei der Liebesgöttin auf der Geburt der Venus und dem Bilde Mars und Venus. In der Zeichnungssammlung der Uffizien (Rahmen 52, Nr. 201) befindet sich ein Blatt, das nicht nur von alters her die Benennung Botticelli trägt, sondern ihm auch ohne allen Zweifel angehört[1]). Die auf rötlich getöntem Papier mit Feder umrissene und mit dem Pinsel ausgetuschte Zeichnung stellt eine fast ganz in Vorderansicht gehaltene weibliche Gestalt dar, wie sie, in der Linken einen Ölzweig, in der Rechten einen unkenntlichen Gegenstand, von rechts nach links einherschreitet. Langes Haar schmückt das Haupt, das leichte im Winde flatternde Gewand wird von einem Bande unter dem Busen gehalten, die Füsse stecken in Halbstiefeln.

Eine Vergleichung mit der Figur auf dem Teppich zeigt, dass wir hier den Entwurf zu der Athena besitzen. Der unkenntliche Gegenstand in der Rechten des Weibes ist der vordere Teil des Helmes, dessen andere Hälfte bei Beschneidung des Blattes weggefallen ist. Mit Ausnahme des Kopfes, der auf der Zeichnung vom Künstler zweimal geändert ist, herrscht bis ins kleinste Detail hinein peinlichste Übereinstimmung hier und dort. Ein wichtiger Faktor ist ferner, dass der Grund des Blattes mit einem Quadratnetz überzogen ist und die Konturen durchstochen sind, ein Beweis, dass die Zeichnung bestimmt war, in grösserem Masstab übertragen zu werden.

Es bleibt nun noch die Frage zu erörtern übrig, ob die Athena auf der Zeichnung eine Studie zu, die auf dem Teppich eine Nachbildung nach dem für Lorenzo il magnifico gemalten Bilde ist. Wie aber sah letzteres aus? Auch hierüber haben wir Nachricht. In dem Inventar der Medici wird unter den *nella camera di Piero* befindlichen Kunstwerken ein Bild Botticellis mit folgenden Worten aufgeführt: *Uno panno in uno intavolato messo d'oro alto bra. 4 in circha e largo bra 2 entrovi una fighura di pa . . .* (sic) *et con uno schudo dandresse* (sic) *e una lancia d'archo di mano di Sandro da Botticelli f. 10.* Über die Ergänzung des pa . . kann wohl nach Vasaris Bericht kein Zweifel herrschen[2]). Wir haben hier den urkundlichen Beweis, dass sich im Zimmer Pieros befand ein Leinwandbild in einem goldenen Rahmen, ungefähr 4 Ellen hoch und 2 Ellen breit[3]) und darauf eine Pallas mit einem Schild und einem lanzenartigen Pfeil[4]) von der Hand des Sandro Botticelli, geschätzt auf 10 Gulden.

Allerdings lesen wir in der Beschreibung nichts von Vasaris *impresa di bronconi che buttavano fuoco,* aber diese bronconi waren nichts anderes als ein Liebeswappen, das sowohl der ältere Giuliano, der Bruder, wie Piero, der Sohn Lorenzos il magnifico, führten[5]), und das sich entweder ursprünglich unter der Figur auf dem Bilde befand oder — dies möchte man aus seiner Nichterwähnung im Inventar schliessen — erst nachträglich hinzugefügt war. Etwas Ähnliches findet sich ja auch auf dem Teppich, wo die Stechpalme in einer bestimmten symbolischen Beziehung zu

[1]) 0,222×0,138. Eine Wiederholung dieser Zeichnung, 0,333 × 0,220, ohne Quadratnetz, in gleicher Technik, befindet sich in der Universitätsgalerie zu Oxford. Auf der Rückseite des Blattes ist ein mit dem Stift gezeichneter Frauenkopf im Profil, ähnlich dem Frankfurter Bildnis.

[2]) Les collections des Médicis, S. 86. Müntz hatte bei Abfassung meines Aufsatzes diese Emendation noch nicht gebracht, sie findet sich erst im zweiten Bande seiner Histoire de l'Art p. l. R., S. 634. Ich kannte sie daher nicht.

[3]) Nach Warburgs Berechnung, S. 19, würde dies in unserem Mass etwa 2,44×1,22 m. betragen.

[4]) Es ist darunter die auf mythologischen Darstellungen damaliger Zeit häufig vorkommende, als Jagdgeschoss gebräuchliche pfeilartige dünne Lanze zu verstehen. Die Stelle mit »dandresse« ist völlig korrupt. Sollte etwas Ähnliches wie caschetto zu lesen sein?

[5]) Als Liebeswappen Giulianos erwähnt von Vasari in den Ragionamenti VIII, S. 118, als das Pieros von Paolo Giovio, wonach es von Angelo Poliziano erfunden war. Vgl. Warburg, S. 18 ff., der diese Stellen beigebracht hat.

dem Besteller zu stehen scheint, denn die Zweige dieses Baumes kommen in der Umrahmung in enger Verbindung mit dem Wappen vor. Weder diese noch die weiteren geringen Abweichungen können jedoch gegen eine Identifizierung der Zeichnung und der Stickerei mit der für Lorenzo gemalten Athena sprechen[1]). Sie sind unwesentlich und erstrecken sich nur auf Nebensächliches. Ob die Göttin die Lanze in der Hand gehalten hat, wird im Inventar nicht gesagt, sie kann gerade so gut wie der Panzer an einem Baume gelehnt haben und ist bei der Wiederholung auf dem Teppich aus irgend welchen Gründen weggeblieben. Gerade bei Botticelli haben wir ja mehrere Beispiele, wo sich auf zwei Bildern gleichen Inhaltes im Beiwerk mehr oder minder starke Abweichungen finden. Man vergleiche nur die Venus in den Uffizien mit der Einzelgestalt der Göttin im Berliner Museum, oder die ruhende Venus mit Eroten in der National Gallery mit dem gleichen Bilde im Louvre, um sich zu überzeugen, dass geringe Änderungen in der Haltung der Figuren oder dem begleitenden Beiwerk der Gesamtkomposition keinen Abbruch thun. Selten erstreckt sich ja die Übereinstimmung zwischen Entwurf und Ausführung bis in das kleinste Detail, wo der Künstler oft noch während der Arbeit ändert und verbessert. Ebenso verhielt es sich mit einer Wiederholung oder Kopie in damaliger Zeit. Von einer getreuen Wiedergabe des Originals wie heutigen Tages konnte bei der ausgeprägten Individualität der Künstler nicht die Rede sein.

Was die Ausführung des Teppichs betrifft, so sieht Müntz darin eine italienische Arbeit aus dem Ende des fünfzehnten oder dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Ich möchte ihm darin vollständig beipflichten und die Entstehung noch in die Lebenszeit Botticellis setzen. Denn die Übereinstimmung mit der Zeichnung ist eine so grosse, die Wiedergabe des von Sandro bevorzugten Typus eine so getreue, dass der ausführende Sticker noch ganz unter dem persönlichen Einflusse seines Vorbildes gestanden haben muss. Eine spätere Zeit würde niemals so rein den Charakter eines Werkes aus dem Quattrocento wiedergegeben haben. Dass aber bereits in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die Gobelinstickerei in Florenz in hoher Blüte stand, beweisen die nach Antonio Pollajuolos Zeichnungen ausgeführten Stickereien mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers im Baptisterium zu Florenz[2]). Ausserdem wird ja die Beschäftigung Sandros mit Vorzeichnungen für Stickereien von Vasari ausdrücklich bezeugt.

Nicht ohne Interesse ist es, mit dieser Athena eine andere zu vergleichen, die sich auf einem der von Botticelli zu Dantes divina commedia ausgeführten Blättern befindet. Im zwölften Gesang des Purgatorio beschreibt Dante die am Boden befindlichen Reliefs mit Beispielen von Hochmut, wo unter anderen dargestellt war, wie Apollo, Pallas und Mars bewaffnet um ihren Vater Jupiter herumstehen und die zerstreuten Glieder der Giganten betrachten[3]). Sandro, der ja mit peinlicher Genauigkeit den Worten des Dichters mit seinem Griffel folgt, zeigt uns diese Scene im ganz kleinen Masstabe. Die Götter erscheinen in damaliger Kriegstracht, und Jupiter steht wie ein siegreicher Condottiere auf dem Schlachtfeld Bei der Pallas dagegen berührt sich die traditionelle Form mit der individuellen Auffassung des Künstlers. Halb antik halb modern ist ihre Erscheinung. Sie steht, den Helm auf dem Haupte, nach links gewendet im Profil da, ihr erhobener rechter Arm stützt sich auf den Speer, der linke ruht auf dem mit dem Medusenhaupt verzierten Schild. Sie ist in ein faltenreiches Gewand mit gepufften Ärmeln gekleidet, das sich in dieser Form so häufig bei Botticellis Engeln findet. Ähnlich ist die Göttin auf einem der kleinen Reliefs aufgefasst, welche die Balustrade des Königsthrones auf dem Bilde der Allegorie der Verleumdung nach Apelles schmücken. Noch auf eine Zeichnung Sandros in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand sei hingewiesen, wo eine alle-

[1]) Auch Müntz erkennt neuerdings in der Athena des Teppichs eine Kopie nach dem von Vasari erwähnten Bilde, a. a. O., II. S. 634.

[2]) Die Zeichnungen wurden Antonio Pollajuolo vor 1470 aufgetragen, die Stickereien selbst sind teils von Italienern, teils von Franzosen und Niederländern ausgeführt. Vasari III, S. 299, Anm. 2.

[3]) Purgatorio XII, v. 31.

Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte
Armati ancora, intorno al padre loro
Mirar le membra de' giganti sparte.

gorische Frauengestalt mit Streitkolben und dem mit dem Medusenhaupt versehenen Schilde auf einem aus Akanthusblättern gebildeten Sockel steht (Coll. Resta, fol. 14, Braun Nr. 25)[1]. Es ist nicht klar, ob man darin einen Entwurf zu einer Pallas oder einer Fortitudo zu erkennen hat, da letztere bald mit den Attributen des Herkules bald mit denen der Athena erscheint. Der Streitkolben spricht eher für eine Allegorie der Tapferkeit. Diese Zeichnung ist oval beschnitten worden und zusammen mit der schon erwähnten Einzelfigur eines knieenden jugendlichen Mannes mit erhobenen Armen — vielleicht einer Studie zu dem Thomas auf dem grossen Kupferstich der Himmelfahrt Mariä — von dem letzten Besitzer auf einem Blatt des Klebebandes vereinigt worden[2].

Die Darstellung der Pallas auf dem Teppich ist für Botticellis Auffassung der Antike besonders lehrreich. Gerade hier, wo es sich um die Wiedergabe einer einzelnen der Mythologie entlehnten Gottheit handelte, hätte er Gelegenheit gehabt, seine archäologischen Kenntnisse zu zeigen. Aber nichts lag ihm ferner als dies. Wer weiss, ob er überhaupt eine antike Athenastatue sich angesehen hat. Und wenn dies auch der Fall war, so hat er selbige doch nicht nachgeahmt, sondern nach diesem Vorbild aus seiner Phantasie ein neues Wesen geschaffen, das er in seiner naiven Kühnheit dem antiken Gebilde als ebenbürtig zur Seite stellte.

Lucian gehört ebenso wie Ovid zu einem der Lieblingsschriftsteller des humanistischen Italiens. Im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts von Aurispa und Filelfo aus Byzanz nach Italien gebracht, war er bereits einige Jahre früher durch die lateinische Übersetzung des Guarino da Verona weiteren Kreisen bekannt geworden[3]. Besonders haben die in seinen Schriften enthaltenen Kunsturteile und Beschreibungen berühmter Bilder des Altertums den nach klassischen Vorbildern für eigene Kompositionen suchenden Künstlern und Kunsttheoretikern damaliger Zeit gefallen. Vor allem war die Beschreibung eines allegorischen Gemäldes der Verleumdung von Apelles, das dieser angefertigt haben sollte zur Brandmarkung der Verdächtigungen, die gegen ihn über Teilnahme an einer Verschwörung sein Kunstgenosse und Nebenbuhler Antiphilus beim König Ptolemäus von Ägypten vorgebracht hatte[4], dazu angethan, einer in Allegorien sich mit Vorliebe ergehenden Kunst zu imponieren und zur Nachbildung anzureizen. Leon Battista Alberti war über den Gegenstand dieser Darstellung so entzückt, dass er ihn den Künstlern nicht nur warm empfiehlt sondern durch nochmalige Wiederholung der Beschreibung denjenigen, die Lucian weder im Urtext noch in der Übersetzung kannten oder verstanden, mundgerecht zu machen versucht. Seine Anpreisung war auch von Erfolg gekrönt. Zahlreiche Künstler der Folgezeit wie Botticelli, Mantegna, Franciabigio, Raffael, Luca Penni, Mocetto behandeln den Stoff in Gemälden, Zeichnungen und Stichen, wobei sie sich teils an Albertis Bericht teils an Lucians ausführliche Beschreibung halten[5].

Botticellis Bild von der Allegorie der Verleumdung nach Apelles befindet sich jetzt in den Uffizien (Nr. 1182). Es war, wie Vasari berichtet, vom Künstler selbst an Antonio Segni, einen ihm eng befreundeten Florentiner Edelmann, geschenkt worden[6] und ist eine fast getreue Illustration zu den Worten Albertis. Dort heisst es nämlich: »Gut wird er (der Maler) dann thun, sich fleissig mit Dichtern und Oratoren zu beschäftigen. Diese haben viele künstlerische Mittel mit dem Maler gemein, und da sie reich an Kenntnis vieler Dinge sind, so werden

[1]) Bräunlich grundiertes Papier, Silberstift und Feder, 0,190×0,90.

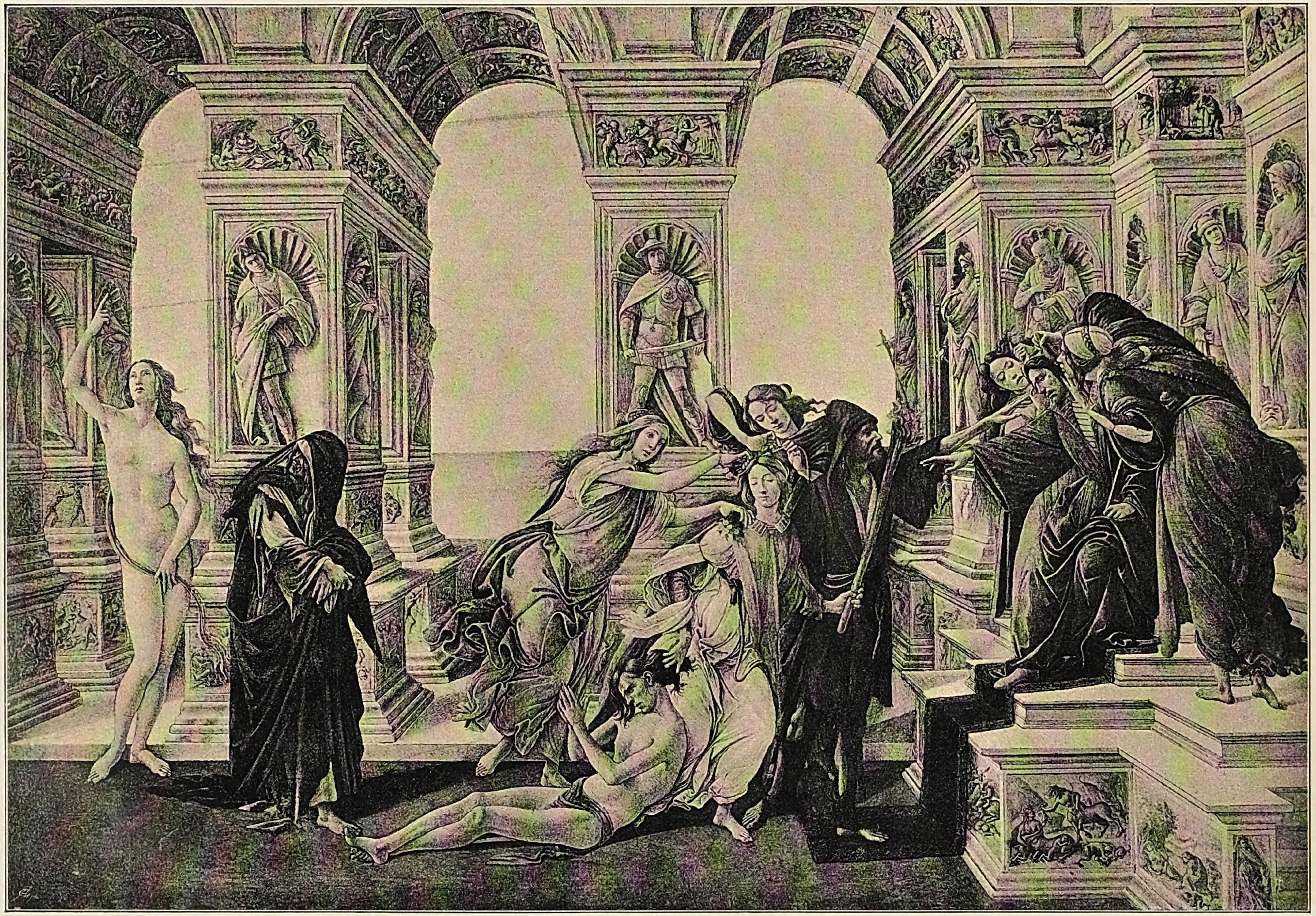
[2]) Warburgs Vermutung, diese Zusammenstellung rühre von Botticelli selbst her, und man habe darin einen Entwurf zu dem Holzschnitt der Giostraausgabe von 1513 zu erkennen, wo Giuliano vor flammendem Altar kniet und die Pallas Athena um Beistand zum Tournier anruft, ist schon angesichts der verschiedenartigen Technik der Zeichnungen sowie der durchgängigen Abweichungen der Figuren hier von denen des Holzschnittes unhaltbar. Zudem ist das Papier der beiden Zeichnungen verschieden. Was der Anfertiger dieses Klebebandes selbst von der Zusammengehörigkeit der beiden Blätter hielt, geht daraus hervor, dass er die knieende männliche Gestalt Botticelli, das weibliche Wesen Fra Filippo zuschreibt! Der Holzschnitt der Giostroausgabe hat soviel und so wenig wie die Mehrzahl der übrigen florentinischen Buchillustrationen dieser Zeit mit Botticelli selbst etwas zu thun.

[3]) Rich. Förster, Lucian in der Renaissance, im Archiv für Literaturgesch., Bd. XIV, S. 337 ff.

[4]) Lucian in der Schrift: Dass man der Verleumdung nicht glauben soll.

[5]) Rich. Förster, Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, Jahrb. d. k. preuss. Kstslg. 1887 VIII, S. 29 ff.

[6]) Vas. III, S. 324. Eine »storia della Calumnia« ohne Angabe des Künstlers wird im Inventar der mediceischen Kunstschätze aufgeführt.



Sandro Botticelli — Uffizien, Florenz

DIE ALLEGORIE DER VERLEUMDUNG

sie von grosser Hilfe für die treffliche Komposition eines Geschichtsbildes sein, dessen erster Ruhm in der Erfindung (der Fabel) besteht. Von welchem Belang dies ist, ersehen wir daraus, dass schon die schöne Erfindung für sich allein, ohne malerische Darstellung, anmutet. Man lobt jene Beschreibung, welche Lucian von der »Verleumdung«, die von Apelles gemalt wurde, giebt. Es scheint mir nicht ausserhalb meines Themas zu liegen, sie hier wieder zu erzählen, um die Maler aufmerksam zu machen, welche Sorgfalt sie auf die Erfindung zu wenden haben. Es zeigte jenes Bild einen Mann mit sehr grossen Ohren, zu dessen Seite zwei Frauen standen, von welchen man die eine die »Unwissenheit«, die andere den »Argwohn« nannte. Von der andern Seite her kam die »Verleumdung«; diese war ein Weib von prächtig schönem Anblick, doch zeigte der Ausdruck ihres Gesichtes allzuviel Verschlagenheit. In der Rechten trug sie eine brennende Fackel, mit der anderen Hand schleppte sie einen Jüngling bei den Haaren herbei, welcher seine Hände zum Himmel emporstreckt. Dann war ein Mann da, bleich, missgestaltet, ganz mit Schmutz bedeckt, von schaurigem Ansehen, einem vergleichbar, der durch langes Mühsal auf dem Schlachtfeld abgezehrt und entkräftet wurde; dieser führt die »Verleumdung«, und man nannte ihn den »Neid«. Es folgten dann zwei andere Frauen als Geleiterinnen der Verleumdung, welche sie mit Gewandung und Schmuck versahen: Es scheint mir, man nannte die eine »List«, die andere »Täuschung«. Hinter diesen folgte die »Reue«, eine Frau gekleidet in Trauergewandung und sich selbst ganz zerfleischend. Endlich kam ein Mädchen, züchtig und anspruchslos: man nannte es die »Wahrheit«[1]).

Sandro oder sein gelehrter Ratgeber kannte jedoch auch die Erzählung Lucians, denn er giebt dieser gemäss den Richter Albertis als Fürsten mit einer Krone auf dem Haupte auf hohem Throne in prächtigem Gewande. Der Künstler führt uns in eine weite hohe Halle. Eine doppelte Pilasterordnung trägt das Gewölbe, durch dessen Bogen man hinaus aufs blaue Meer schaut. Mit plastischem Schmuck ist das Gemach aufs reichste verziert, an den vier Seiten der Pfeiler stehen Marmorstatuen in Nischen, darüberhin ziehen sich am Gesims bronzene Reliefstreifen, mit ihnen sind auch die Sockel der Pfeiler, die Balustrade des Thrones, die Wölbung der Bogen bedeckt. Die Behandlung der Räumlichkeit hier zeigt wieder schlagend, wie wenig Sandro sich um antike Bau- und Kunstwerke kümmert, wie ganz selbständig er sich seine eigene Antike schafft. Denn nicht antike Helden und Götter findet man als Statuen in den Nischen, sondern Judith mit dem Haupte der Holofernes, bärtige Propheten- und Apostelgestalten, unter ihnen freie Nachbildungen nach Donatellos S. Georg und marmornem David sowie nach Castagnos Filippo Spano. Im höchsten Grade bezeichend für seine Auffassung der Antike sind auch die Darstellungen der kleinen braun in Gold ausgeführten Reliefs. Beginnen wir unten an der Estrade des richterlichen Thrones. Da sehen wir eine Athena mit dem Haupt der Medusa; daneben den Mythus von Jupiter und Antiope, wo ein schlafendes Weib von einem Manne beschlichen wird, der ihr das Gewand wegzieht, während im Hintergrund am Meeresstrand einige Satyrknaben schlafen. Von Sandros oder seines Ratgebers Kenntnis der Lucianschen Schriften zeugt ferner die folgende Darstellung mit der Kentaurenfamilie nach Zeuxis[2]). In einer Felslandschaft liegt eine gehörnte Kentaurin, einem bocksbeinigen Jungen die Brust reichend. Ein anderes ruht an ihrem Leibe. Der bärtige, ebenfalls gehörnte Kentaur einen Bogen in der Linken, hält ihr einen jungen Löwen entgegen. Mit einem solchen spielt bereits einer seiner Sprösslinge im Vordergrund[3]). Als folgendes Relief schliesst sich daran die Darstellung eines Reiterkampfes, deren Einzelheiten jedoch wegen des über die Thronstufen herabhängenden Teppichs nicht erkennbar sind. Oberhalb all dieser mythologischen Scenen findet man dann ganz unverhofft am Gesims Judith, wie sie das Haupt des Holofernes in einen von der Dienerin gehaltenen Sack steckt; daneben wieder eine Nymphe von einem Hirten belauscht; die

[1]) ed. Janitschek S. 144.

[2]) Lucian, Zeuxis 3; vgl. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte 1876, S. 399.

[3]) Es erscheint befremdlich, dass Botticelli hier die Kentauren aller Überlieferung zum Trotz gehörnt darstellt. Denn dass er diese Zwittergeschöpfe sehr wohl in Übereinstimmung mit den antiken Vorlagen bilden konnte, zeigt die Illustration zu Inferno XII unter den in der Vatikanischen Bibliothek befindlichen Blättern zum Dante. Dort giebt er Gestalten voll wilder Kraft und Bewegung, die Verbindung von Mensch und Tier ist glücklich vermittelt.

Befreiung des Prometheus; einen von einem Eros gefesselten und gebändigten Kentaur, den ein Weib an den Haaren vorwärts zieht, und eine Kentaurenschlacht. Dann trifft man drei Eroten im Spiel mit einem Löwen, von denen der eine ihm auf dem Rücken sitzt, ein anderer ihm zu trinken giebt, ein dritter ihn mit der Peitsche antreibt. Zwischen herein kommt wieder S. Georg im Kampf mit dem Drachen; die Ermordung der Lucrezia; die Auffindung der Ariadne durch Bacchus; Apollo und Daphne; die Gerechtigkeitsliebe des Trajan; Darstellungen von Pferderennen; Jagdscenen und Puttenfriese. Man sieht, Botticelli hat hier seine ganze mythologische Weisheit ausgekramt, aber er kennt nur die betreffenden Erzählungen aus den Dichtern und Schriftstellern, von einer Nachbildung geschweige Nachahmung antiker Kunstwerke ist jedoch nichts zu merken. Er steht hier wieder in direktem Gegensatz zu Ghirlandajo und Filippino Lippi, die auf ihren Bildern mit peinlicher Treue und sichtbarer Freude jedes antike Relief, jede Sarkophaginschrift kopieren.

Was die eigentliche Handlung auf dem Bilde betrifft, so gliedert sich der Vorgang übersichtlich in drei Gruppen. Rechts thront der königliche Richter auf erhöhtem Sitz zwischen »Unwissenheit« und »Argwohn«, die ihm in die langen Ohren blasen. Das Schleichende, Lauernde ist in der Haltung des rechts stehenden »Argwohns« sprechend zum Ausdruck gebracht. Leisen Schrittes tritt das Weib heran, weit vorgebeugt flüstert sie, die Hand an den Mund gelegt, dem Richter den verderblichen Rat ins Ohr. Dieser streckt die Hand nach der Verleumdung aus, die sich mit ihren Genossinnen vor dem Throne eingefunden hat. Den »Neid« giebt Sandro der Angabe Albertis gemäss als einen bärtigen ausgemergelten Kerl in zerfetztem Fellgewand und Kapuze, der aufdringlich dem Könige seine knochige Linke entgegenhält. Der »Verleumdung«, einem jugendlichen Weib in blauem Mantel, flicht die »List« eine Perlenschnur ins blonde Haar, während die »Täuschung« sie mit Blumen schmückt. Eilig kommt letztere herangeschritten, die goldenen Flechten und das rote Gewand flattern im Winde. In der Gestalt der in zerlumpten Trauergewändern einherschreitenden Reue ist der Künstler den Vorschriften seines »concetto« gefolgt, die Bildung der »Wahrheit« als nacktes mit der Rechten nach oben weisendes Weib ist dagegen seine eigene Erfindung. Die Ähnlichkeit dieser Gestalt mit seiner Venus Anadyomene in den Uffizien ist einleuchtend.

Wie bereits aus der Deutlichkeit der in winzigen Verhältnissen ausgeführten Reliefs ersichtlich, ist die Durchführung des Bildes bis ins einzelne hinein von wunderbarer Feinheit und Sorgfalt. Die Farben der Gewänder, die nackten Körperteile, das verschiedenartige Material der Architektur sind von einer luftigen Frische und Helligkeit wie auf keinem anderen Werke Sandros. Reich ist die Anwendung von Goldlichtern in Haaren und Gewändern, koloristisch sehr wirksam sind die schillernden Farben, besonders das prächtige Goldgrün[1]). Alles ist von hellstem Sonnenschein übergossen, der mit seinem Lichte die hohe Halle durchflutet, an den goldenen Reliefs entlanghuscht, die Körper umspielt, im smaragdgrünen Meere sich spiegelt und in dem Himmelsblau wiederstrahlt. Die Gestalten sind von sehr gestreckten Proportionen, die Bewegungen hastig, die Gewänder stark bewegt. Dadurch kommt ein leicht bizarrer Zug in die ganze Darstellung, wodurch sie unruhig, ja fast manieriert wirkt. Es sind dies stilistische Eigentümlichkeiten, wie sie sich auf den beiden besprochenen Bildern mythologischen Inhalts so ausgeprägt noch nicht fanden, und besonders im Hinblick auf die Fresken der Villa Lemmi von 1486 die Datierung der Verleumdung in das Ende der achziger Jahre notwendig machen.

Zwei Blätter mit Zeichnungen zu diesem Bilde befinden sich in Chantilly im Besitz des Herzogs von Aumale. Das eine enthält die Gruppe der Verleumdung mit dem am Boden liegenden Jüngling, das andere den königlichen Richter mit dem links neben ihm stehendem Weibe. Die in Silberstift auf rosa getöntem Papier ausgeführten Zeichnungen sind arg zerstört und in den Umrissen hart und roh mit der Feder nachgezogen. Die Köpfe besitzen wenig Ausdruck, die Zeichnung der Hände und Füsse ist stumpf, die Falten sind unbelebt. In ihrem

[1]) Ich verwies bei der Besprechung des kleinen Augustin in den Uffizien auf diese koloristischen Eigentümlichkeiten und setzte die Entstehung jenes Bildchens in den gleichen Zeitraum mit der Verleumdung. Man vergleiche zu diesem Zwecke das Gewand des Augustin mit dem der »Arglist«, das Inkarnat des Heiligen mit dem der »Reue«, die Behandlung der Köpfe und Hände bei beiden Figuren.

jetzigen Zustand ist nichts mehr von Botticellis eigener Weise darin zu sehen, eher möchte man auf Nachzeichnungen eines Schülers nach dem Bilde schliessen[1]).

Auch der als Studie zu der »Wahrheit« bezeichnete weibliche Akt auf rotem Papier, in abweichender Stellung und Haltung des Kopfes und rechten Armes, in den Uffizien



Sandro Botticelli.
Maria, das »Magnificat« schreibend. Uffizien, Florenz.

(Rahm. 55, Nr. 190) dünkt mir eher eine Zeichnung nach einer antiken Venusstatue als eine Studie zu unserem Bilde. Mit Botticelli hat er nichts zu thun.

[1]) Früher in C. Sackville Bales Sammlung in London und dort von Waagen als Studien zu dem Bilde in den Uffizien erwähnt. (Treas. of Art in Gr. Brit. Suppl. IV, S. 117). Die in der Behandlung ähnlichen Hexen in der Zeichnungssammlung der Uffizien (Rahmen 54, No. 203) rühren nicht von Botticelli her, dem sie dort zugeschrieben werden, sondern stehen Filippino am nächsten.

Die religiösen Gemälde dieser Jahre bestehen fast ausschliesslich in Madonnendarstellungen. Da diese wegen ihrer grossen Ähnlichkeit stilistisch zu wenig Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung unter sich bieten, so besprechen wir sie in rein formaler Anordnung in drei Gruppen. In der ersten die Rundbilder, in denen die Madonna, ebenso wie in den früher kennengelernten Stücken in der Raczinsky-Sammlung und in den Uffizien, in Kniestück im Kreise von Engeln erscheint. Die Bilder dieser Gruppe enthalten lebensgrosse oder fast lebensgrosse Figuren. In der zweiten Gruppe werden die Rundbilder behandelt, in denen Maria und ihre Umgebung in ganzen Figuren gegeben sind. Die Gestalten sind meistens etwas unter Lebensgrösse. Die dritte Gruppe wird die sonstigen religiösen Darstellungen verschiedenen Formates dieser Zeit enthalten. Die Grösse dieser Bilder ist ganz verschieden[1]).

Unter den Rundbildern der ersten Gruppe nimmt die das »Magnificat« schreibende Madonna in den Uffizien (Nr. 1267) den Ehrenplatz ein. Sie ist neben dem Frühling das bekannteste und beliebteste Bild Sandros in Italien, zu seiner Beschreibung braucht es daher keiner Worte. Den beiden Tondi aus den siebziger Jahren gegenüber zeichnet es sich durch eine vollendetere Komposition, reifere Auffassung, gesteigerte Bewegung, freie malerische Behandlung aus. Aus diesen Gründen halte ich es für später entstanden als jene. Die scharfe, durch eine starke Verteilung von Licht und Schatten erreichte Modellierung, wie sie in den dem Augustin verwandten Arbeiten hervortritt, findet sich hier nicht mehr. An Stelle einer geschlossenen ist eine mehr diffuse Beleuchtung getreten, wodurch gewisse dort hervortretende Härten in der Behandlung gemildert, die Übergänge weicher geworden sind. Der Kontur dient fast ausschliesslich zur Belebung der Flächen, die Figuren sind in Freilicht behandelt, die Lichter breit verstrichen, wie überhaupt die Behandlungsweise eine längere Praxis in der Freskomalerei verrät. Dieselben Gründe, wie bei der Geburt der Venus, bestimmen mich, auch dieses Rundbild in die gleiche Zeit, direkt nach der Rückkehr aus Rom, zu setzen[2]). Der wesentliche Grund für eine spätere Datierung als die ähnlichen Stücke in der Raczinsky-Sammlung und in den Uffizien ist jedoch die bereits hervorgehobene Vollendung in der Rundkomposition und die damit zusammenhängende gesteigerte Bewegung.

In drei konzentrischen Kreisen ist das Ganze komponiert, den äussersten bilden die beiden die Krone haltenden Knaben, den folgenden Maria und der vornüber geneigte Engel, den mittelsten das Christuskind und die beiden vor ihm befindlichen himmlischen Geschöpfe. In einer fortlaufenden Bogenlinie bewegen sich die Umrisse, es ist ein immerwährendes Zuneigen und Anschmiegen der einzelnen Gestalten. Was Botticelli an Tiefe der Empfindung, an Schönheit der Form zu Gebote stand, hat er hier zu einem unzertrennlichen Ganzen zusammengefügt. Ein plötzliches Aufleuchten göttlicher Inspiration verklärt das Antlitz des Jesusknaben, tiefste Andacht, volles Vertrauen beseelt die in Demut sich leiten lassende Mutter. Über den Engeln

[1]) Wenn ich sämtliche spätere Kompositionen der Maria mit dem Kinde des Zusammenhanges wegen hier unter den Werken der achziger Jahre bespreche, so soll damit nicht gesagt sein, dass ich die Entstehungszeit aller dieser Bilder auch in diese Zeit setze. Ich bin vielmehr überzeugt, dass ein grosser Teil der Werkstattsbilder in die neunziger Jahre, vielleicht sogar noch in die ersten Jahre des folgenden Jahrhunderts fällt, doch es ist bei dem Charakter dieser Gemälde nicht möglich, eine strengere chronologische Scheidung zu treffen. Es sei hierbei auf zwei Punkte aufmerksam gemacht, in denen ich um Nachsicht des Lesers bitte. Der eine betrifft die Lückenhaftigkeit des hier gegebenen Materials. Soviel mir an eigenhändigen Werken Botticellis und guten Stücken seiner Werkstatt aus dieser Zeit persönlich oder durch Mitteilung bekannt geworden ist, habe ich erwähnt, ausgeschlossen wurden nur ganz minderwertige Arbeiten von Nachahmern. Aber gerade von den Tondi ist so manches Stück in italienischen und englischen Privatsammlungen verborgen, so dass ich mir wohl bewusst bin, eine Vollständigkeit des vorhandenen Materials nicht erreicht zu haben. Der zweite Punkt betrifft die hier gegebenen Beschreibungen. Da es sich um gegenständlich sehr ähnliche Bilder handelt, so würde eine eingehende Beschreibung eines jeden einzelnen Stückes ermüdend wirken. Ich habe mich daher bei denselben auf das zum Verständnis des Dargestellten Notwendigste beschränkt und hoffe, durch diese Kürze nicht unklar, durch die notwendigen Wiederholungen aber auch nicht allzu eintönig geworden zu sein.

[2]) Crowe u. Cavalc. III, S. 156, setzen dieses Bild in die allerfrüheste Zeit Botticellis, indem sie darin deutlich »in Erfindung und Auffassung, in Charakter und Geberdensprache« den Einfluss Fra Filippos sehen und in der Gruppierung und Behandlung des Gewandes dessen Stilweise nachgeahmt finden. Jul. Meyer ist der Ansicht, das Tondo sei ebenso wie die anderen Hauptwerke dieser Richtung in der ersten, seiner Meinung nach fruchtbarsten Periode von Botticellis Thätigkeit, in dem Jahrzehnt 1470—80 entstanden.

liegt der ganze Zauber ausgebreitet, den der Künstler seinen Himmelsbewohnern verleihen kann. Hier reicht er an Lionardo ebenbürtig heran. Bei beiden liegt das Vorbild in Verrocchios Gestalten, aber während Lionardo bestrebt ist, seinen Gebilden den höchsten Liebreiz, eine bestrickende Liebenswürdigkeit zu verleihen, herrscht bei Sandro eine herbe Strenge, ein heiliger Ernst vor.

Koloristisch ist dieses Tondo trotz der starken Verputzung und Auffrischung, die es leider erlitten, noch immer von bedeutender Wirkung. Zart hebt sich das schmale Oval der Madonna von den dichten an den Schläfen herabhängenden goldblonden Flechten ab, auf denen ein feiner durchsichtiger Schleier liegt. Ein bunter türkischer Shawl ist um den Nacken geschlungen und fällt auf den grünen, reich mit Goldstickerei verzierten Mantel herab. In den Gewändern der Engel herrscht reichste Abwechslung, einen ganz besonders wirksamen Farbenfleck bildet das orangegelbe Kleid des blassen Knaben in der Mitte, mit dem die dunklen Nüancen in der Gewandung seiner Nebenmänner kontrastiren. Die hier besonders sorgsam ausgeführte Landschaft liegt in vollem Sonnenlicht da, darüber wölbt sich der blaue Himmel, von dem die goldenen Strahlenbüschel um die Köpfe der Gestalten sich leuchtend abheben. Reiche Goldlichter sind ausserdem über Haar und Gewandung sämtlicher Figuren ausgebreitet und erhöhen den farbigen, prächtigen Eindruck des Bildes.

Zusammengenannt mit dem »Magnificat« in den Uffizien wird häufig die sehr ähnliche Darstellung im Louvre (Nr. 127). Doch damit thut man dem ersteren Unrecht. Das Pariser Exemplar ist schwächer und offenbar eine Wiederholung von Schülerhand, allerdings keine getreue Kopie des Originals, sondern es finden sich einige Abweichungen, die ihm jedoch nicht zum Vorteil gereichen. So fehlt der die Krone haltende Engel auf der linken Seite, und die dadurch entstandene Lücke wird durch das hinzugefügte Flügelpaar seines Vordermannes nicht hinreichend ausgefüllt. Ganz ängstlich balanciert nun der Engel zur Rechten allein die Krone auf seinen Fingerspitzen. Die Madonna ist weiter vorgebeugt, der schwermütige Ausdruck durch ein Herabziehen der Mundwinkel noch verstärkt. Das Gesicht des Kindes hat durch schiefe Mund- und Augenstellung etwas Verzerrtes bekommen. Bei den Engeln sind ebenfalls einzelne Abweichungen in der Gewandung bemerkbar, die an Zartheit der Fältlung verloren hat. Ebenso sind die Haare härter behandelt. Kleine Abweichungen finden sich auch in der Landschaft, wo statt der Burg drei Türme die Anhöhe krönen. An eine spätere Kopie kann wegen dieser Abweichungen nicht gedacht werden, dazu ist die Ausführung auch zu gut und zu sehr in Botticellis Stil. Wir haben es vielmehr mit einer Wiederholung zu thun, die unter Aufsicht des Meisters in der Werkstatt ausgeführt worden ist.

Eine gute alte Replik des »Magnificat«, jedoch dunkler im Ton als dieses, befindet sich in der Casa Alessandri zu Florenz[1]).

Unter die Werkstattserzeugnisse ist ferner das Rundbild in der Galerie Corsini zu Florenz zu rechnen (No. 167). Auch hier halten zwei Engel eine Krone über der Madonna Haupt, wobei sie ähnlich wie auf dem grossen Altarbild aus S. Barnaba in der Florentiner Akademie den Vorhang eines Baldachins zurückschlagen, während ebenso wie dort zwei andere Engel auf jeder Seite die Marterwerkzeuge zeigen. Das Kind sitzt nicht mehr auf dem Schosse der Mutter, sondern steht mit gespreizten Beinen, sich zärtlich anschmiegend, auf ihren Knieen.

An Güte steht dieses Tondo weit hinter dem »Magnificat« zurück und rührt nicht von Sandro selbst her. Nimmt man auch an, dass es der spätesten Zeit des Meisters angehöre, wozu man durch die starke Bewegung der Mittelgruppe, die flüchtige, strähnige Faltengebung geführt wird, zieht man auch die schlechte Erhaltung und die augenfälligen Übermalungen in Betracht, so bleibt es doch in der Durchführung der Köpfe, der Zeichnung der Hände zu schwach für ihn selbst[2]).

Sein eigenes Gut dagegen ist das aus Casa Canigiani stammende vom Fürsten Liechtenstein neuerdings in die Akademie zu Wien geschenkte Rundbild (Nr. 1133). Maria

[1]) Nach einer Mitteilung des Herrn Ad. Bayersdorfer.

[2]) Crowe u. Cavalc. III, S. 171, sprechen sich weder für noch gegen die Autorschaft Botticellis aus.

beugt sich zu dem auf ihrem Knie stehenden und ihrer Umarmung entgegeneilenden Knaben herab. Er hat einige Rosen, deren der eine der beiden aufwartenden Engel im Schosse trägt, in sein Hemdchen gerafft und bringt sie in echt kindlicher Hast der mütterlichen Gespielin. Doch selbst da weichen die bangen Ahnungen nicht von ihrer Stirn, ernst, ja wehmütig blickt sie auf den Sohn herab. Dem einen der Engel entgeht der sorgenvolle Ausdruck der Gottesmutter nicht, flüsternd schmiegt er sich an seinen blonden Genossen und erhebt bedeutungsvoll die Hand. Obwohl das Bild in den Köpfen des Kindes und der Madonna von Übermalungen nicht frei ist, so liegt doch nicht der geringste Grund vor, es, wie geschehen, Botticelli selbst abzusprechen. Vielmehr sind die vor eine Fensteröffnung gestellten Engelköpfe von einer Grösse der Auffassung, einer Feinheit der Form, die Hände von einer Sicherheit der Zeichnung, wie man sie nur auf eigenhändigen Arbeiten des Meisters findet, denen dieses schöne, ungerechtfertigterweise so stiefmütterlich behandelte Tondo zweifellos zuzuzählen ist[1]).



Sandro Botticelli.
Tondo aus Casa Canigiani. Akademie, Wien.

Nicht das Gleiche kann man behaupten von einem in Siena in Privatbesitz befindlichen gegenständlich verwandten Madonnenrund. Auch hier beugt sich Maria zu dem auf ihren Knieen stehenden, sich an sie anschmiegenden Kinde herab, ebenso fehlen links nicht die beiden Engel, von denen der eine hier ein aufgeschlagenes Buch hält, in das der andere mit seinem Lilienstengel deutet. In dem jetzigen aufgefrischten und teilweise ganz übermalten Zustand mit dem leonardesken Kopf der Maria kann dieses Tondo auf eine Arbeit Botticellis selbst keinen Anspruch mehr machen.

Ein echtes Werk des Meisters dagegen befindet sich seit kurzem in der Sammlung des Grafen Lanckoronski zu Wien, wohin es aus der Sammlung Leclanché gelangte. Mutter und Kind sind hier nicht in zärtlicher Umarmung vereint, sondern Maria betet den göttlichen Sohn an, der auf ihrem Schosse sitzt und, in einem Buche blätternd, innig zu ihr emporschaut. Daneben steht der Johannisknabe und neigt sich in Verehrung zu dem Gespielen herab. Auch hier ist ein Fenster im Hintergrund, durch das man in eine Landschaft blickt[2]).

Bottegaarbeit wiederum ist das Rundbild der vor einer Brüstung sitzenden Maria mit dem Kinde, verehrt von Johannes und zwei Engeln, im Palazzo Pitti (Nr. 348). Gerade dieses Stück kann als ein charakteristisches Beispiel für die Art und Weise gelten, wie Schüler und Gehilfen in der Werkstatt nach Bildern des Meisters die vielbegehrten Tondi herstellten. Die

[1]) Es sei an dieser Stelle die dringende Bitte an die Direktion der Wiener Akademie ausgesprochen, dieses treffliche Bild unverzüglich durch eingehende Restauration dem traurigen Verfall, dem es jetzt anheimgegeben ist, zu entreissen und durch einen besseren Standort der Würdigung teilhaftig werden zu lassen, das es seinem Werte nach zweifellos verdient. Diese Bitte erstreckt sich auch auf das gegenüber hängende, durch die Freigebigkeit desselben Mäcens in die Akademie gelangte kleine Jugendrundbild Michelangelos, dessen gänzlicher Ruin sonst nur noch die Frage weniger Jahre sein dürfte.

[2]) In derselben Sammlung befinden sich ausserdem zwei Bilder aus Botticellis Schule; ein kleines Rundbild mit der Anbetung des Kindes und eine Predella mit Christus als Salvator mundi thronend, von einem Stifter verehrt.

Mittelgruppe ist bis auf die Haltung des Madonnenkopfes, der hier in Vorderansicht gegeben ist, dem schönen Jugendbilde Sandros im Louvre entnommen, daher stammt auch mit einigen Variationen der Johannesknabe, während die beiden Engel ihren Ursprung auf dem frühen Rundbild in den Uffizien haben.

Dem hier behandelten Zeitraum gehört auch die stillende Madonna mit dem jugendlichen Täufer und zwei Engeln in der National Gallery zu London (Nr. 275) an. In der Mitte steht Maria in strenger Vorderansicht, das an ihrer Brust liegende Kind im Arm, links mit gefalteten Händen und gesenktem Blicke Johannes, rechts ein Engel inbrünstig aufschauend, ein schleierartiges Tuch in den Händen. Dieses Tondo gehörte einst, wie eine Notiz auf der Rückseite besagt, dem Architekten Giuliano da Sangallo und gilt im Katalog der Galerie für ein echtes Werk Sandros. Waagen lobt es auch sehr, findet den Ausdruck bei der Madonna und Johannes sogar bewunderungswürdig, das Kind trefflich modelliert, die Hände fein gezeichnet, die Erhaltung gut[1]). Für Crowe und Cavalcaselle ist es von geringem Wert. J. P. Richter erklärt es für eine Arbeit eines Schülers nach dem Karton des Meisters. Ich schliesse mich der letzteren Ansicht an, wenn auch zugegeben werden muss, dass das Bild Vorzüge besitzt, die es über die Masse der sonstigen Werkstattsarbeiten hervorheben. Dennoch vermisst man Botticellis eigene Tiefe der Empfindung, Zartheit der Form und geschickte Raumausfüllung. Auffällig ist die steife Vorderansicht bei Maria, kein leichtes Neigen des Hauptes, keine anmutige Biegung des Oberkörpers. Die Umrisse sind hart und unbelebt, die Augenlider krankhaft gerötet und leicht geschwollen. Die Augen selbst stehen weiter auseinander wie sonst, der Blick ist starr und ohne Ausdruck. Die Hände sind schwach gezeichnet, die Fingerhaltung ist gespreizt; die Modellierung des Kinderkörpers, die Zeichnung der Füsse lässt ebenfalls die Sandro eigene Sicherheit vermissen. Eine Vergleichung der Mittelgruppe hier mit der gegenständlich sehr ähnlichen auf dem Raczinskybilde lässt die Unterschiede zwischen eigenhändigen und Schularbeiten besonders klar hervortreten. Gleiche Mängel zeigt der Kopf des Johannes; der Engel dagegen steht Botticelli sehr nahe, aber auch hier spricht die harte Behandlung der Haare, die Zeichnung der Hände gegen die eigenhändige Ausführung. Ich halte dieses Tondo für eine gute Arbeit der Bottega und möchte an denselben Gehilfen denken der das Bildnis der Simonetta in Berlin gemalt hat. Auch dort finden sich in gleicher Weise die rotgeschwollenen Lider unter hochsitzenden Augenbraunen, die harten schwarzen Konturen, die goldstrahlenden Haare, der rauhe Farbenauftrag. Stilistisch verwandt ist auch das oben genannte Rundbild im Palazzo Pitti.

Ähnlich im Figürlichen und in der Behandlung ist ein Rundbild mit der Madonna und Johannes, das ich bei Mr. Leyland in London sah. Maria sitzt vor einem steinernen Fensterrahmen und spritzt dem auf ihren Knien sich lebhaft drehenden Kinde Milch aus ihrer Brust entgegen. Links steht verehrend der jugendliche Täufer. In Gestalt und Haltung gleicht dieser fast genau der entsprechenden Figur auf dem eben erwähnten Bilde. Der Kopf der Maria scheint bedeutender als dort, vielleicht ist er von Botticelli selbst übergegangen.

Werkstattsausführung ist ferner ein grosses Tondo mit der stillenden Madonna und zwei verehrenden Engeln im Besitze des Lord Crawford in Haigh Hall[2]) sowie ein ähnliches Stück bei Mr. Benson in London.

Von der Galeriedirektion mit Recht als Schulbild bezeichnet wird ein grosses Rundbild der Madonna mit fünf Rosenzweige tragenden Engeln in der Galerie zu Dresden. Es ist ein geringes Stück. Minderwertige Arbeiten von Schülern oder Nachahmern sind ferner die im Palais Bourbon ausgestellt gewesenen Rundbilder einer Madonna mit Kind im Besitze des Baron de Vendeuvre[3]) und eine gleiche Darstellung mit dem Johannisknaben bei Mr. de la Rozière[4]) sowie ein ähnliches noch schwächeres Machwerk im Museum von S. Maria Nuova zu Florenz.

[1]) Treasures of art in Great Britain, Suppl. Bd. IV, S. 54.

[2]) Nach einer Mitteilung des Herrn Direktor Bode.

[3]) Braun, Nr. 110.

[4]) Braun, Nr. 111.

Unter den Madonnen-Rundbildern in ganzer Figur sind zuerst zwei Exemplare zu nennen, wo das Motiv der eine Krone über Maria haltenden Engel wiederkehrt. Das eine befindet sich in der National Gallery zu London (Nr. 226), das andere im Berliner Museum (No. 102). Auf ersterem sitzt Maria in der Mitte des Bildes vor einer Rosenhecke. Sie hält das Kind auf dem Schosse, welches mit der Linken in ihr Schleiertuch fasst, während es die Rechte, ähnlich wie auf dem Rundbild in den Uffizien, müde zum Segen erhebt. Über ihr halten zwei Engel eine Krone. Im Vordergrund rechts kniet in Verehrung der jugendliche Johannes. Die Komposition ist ganz botticellesk, die Ausführung jedoch scheint mir nur zum Teil von ihm selbst herzurühren. Schwach ist die Gruppe der Madonna mit dem Kinde, die Proportionen der ersteren sind übertrieben lang, ihrem auf überlangem Hals sitzenden Kopf fehlt es an Ausdruck, ebenso befremden die stumpfgebrochenen Falten ihres Mantels. Blöd ist auch der Ausdruck des Kindes, dessen schwach gezeichneter Körper mit dem von einem brettartig behandelten Gewandstück halbbedeckten, stark geschwollenen Leib nicht auf Rechnung Botticellis kommt. Auch bei dem halb laufenden halb schwebenden Engel zur Linken sind die Körperformen unverstanden, der schmale eingezogene Oberkörper steht in keinem Verhältnis zu dem überlangen Unterkörper, den ein steifes, typisch behandeltes Gewand umhüllt. Besser sind die beiden Gestalten auf der rechten Seite. Der im Profil gegebene Kopf des Johannes ist von feiner Durchbildung, die Hände sind sorgsam gezeichnet, der über ihm stehende Engel in gelbem Kleid zeigt ebenfalls den Sandro selbst eigenen Typus in guter Ausführung. Ich halte demnach nur die Komposition und vielleicht die beiden Gestalten auf der rechten Seite für Arbeiten Botticellis, die Madonnengruppe und die Engel links dagegen für das Werk eines Gehilfen[1]).

Derselbe Gehilfe hat auch die Gruppe der Maria mit dem Kinde auf dem Bilde im Berliner Museum ausgeführt. Auch hier greift das Kind in gleicher Weise in das Halstuch der Mutter, erhebt mit dem nämlich blöden Ausdruck die Hand zum Segen, zeigt den gleichen schwächlichen Körperbau, dieselben perrückenförmig aufliegenden Haare, nur sitzt es nicht mehr auf ihrem Schosse sondern steht neben ihr auf der Brüstung einer reich verzierten marmornen Thronnische, vor der die Madonna ebenfalls in stehender Haltung sich befindet. Im Typus, den überlangen Proportionen, der Gewandbehandlung und Zeichnung der Hände stimmt diese mit der Marienfigur auf dem eben erwähnten Bilde überein. Den Thron umgeben sieben Engel, vier zur Rechten, drei zur Linken. Sie haben Rosenkränze im Haar und tragen Blumenvasen und brennende Kerzen in den Händen. Diese anmutigen Gestalten hingegen sind zum grössten Teil Botticellis eigene Arbeit, von ihm rührt auch die geschickte Komposition her. Treffend hat Jul. Meyer auf die ganz ähnlichen sieben Träger glänzender Leuchter im »Zug des Siegeswagen der Kirche« auf Botticellis Zeichnungen zum Purgatorio (Ges. XXIX—XXXI) in Berlin hingewiesen und es dadurch wahrscheinlich gemacht, dass Dantes »sieben Geister Gottes« die Anregung für die Kerzenträger auf dem Bilde gegeben haben[2]). Der von Meyer vorgeschlagenen Datierung des Tondo nach 1482, die sich mit der im Katalog der Berliner Gemäldegalerie gegebenen zwischen 1482 und 85 etwa deckt, stimme ich bei, an beiden Orten wird ebenfalls die Mitwirkung von Gehilfen angenommen[3]). Wie schon erwähnt, soll das Berliner Bild jenes Tondo sein, das Vasari als »cosa bellissima« in der Kirche S. Franscesco vor dem Thore nach S. Miniato anführt.

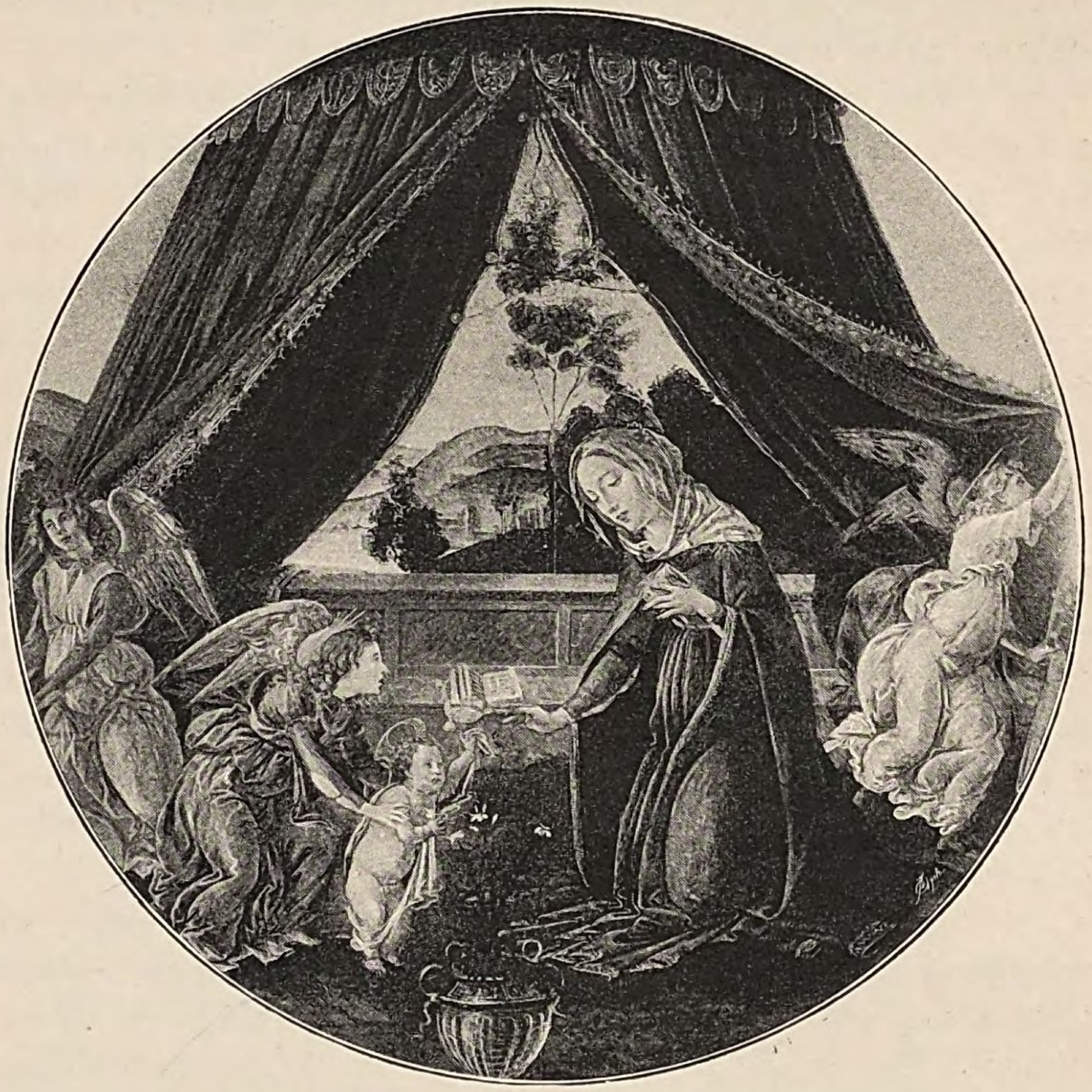
Verwandt dem Motiv der Maria krönenden ist das Motiv der den Baldachin zu Seiten der Madonnengruppe zurückschlagenden Engel, wie wir es bereits auf dem grossen Altarbild aus

[1]) Crowe u. Cavalc. III, S. 176 nennen das Bild blödfarbig, sprechen sich aber über die Echtheit desselben nicht aus. Für J. P. Richter a. a. O., S. 26, scheint es auch ein Werkstattsbild zu sein: but it in the instance it is difficult to give a decised opinion because the picture is hung high, and also became it is possibly repainted. Meine oben gemachten Angaben beruhen auf einer genauen Untersuchung des Originals mittels einer Leiter.

[2]) Jahrb. d. k. preuss. Kstslg. XI 1890, S. 11.

[3]) Der gleichen Ansicht ist Frizzoni in Zahns Jahrb. für Kunstwissenschaft, 3. Jahrgang, S. 84; dagegen erklärt es Morelli, Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerie zu Berlin, 1893, S. 11, für ein echtes und herrliches, sehr charakteristisches, mit grosser Liebe und Sorgfalt behandeltes Werk des Meisters und rechnet es zu den vorzüglichsten Arbeiten Botticellis.

S. Barnaba kennen lernten. Auf ganz besonders anmutige Weise wird es auf dem kleinen Rundbild in der Ambrosiana zu Mailand behandelt, das zu den feinst empfundenen und dank seiner trefflichen Erhaltung zu den koloristisch wirksamsten Werken Sandros gehört. Maria kniet auf dem Wiesengrund und spritzt dem vor ihr stehenden, von einem Engel gehaltenen Kind einen Milchstrahl entgegen, das scherzend mit erhobener Windel sich dagegen zu schützen sucht. Dahinter schlagen zwei lebhaft bewegte Engel den Vorhang eines roten goldverzierten Baldachins zurück, so dass der Blick über eine Steinbrüstung hinweg auf eine Flusslandschaft mit bewaldeten Höhen fällt. Der keusche, noch etwas befangene Ausdruck des zarten Madonnenkopfes, die frei und doch bescheiden bewegten Engelgestalten, die sorgsame Ausführung der Gewänder, der Landschaft und des Beiwerkes, wie der ganz im Vordergrund stehenden metallenen Vase mit einer Lilie sowie des den Baldachin oben krönenden Blumenkranzes und eines hinten auf der Brüstung liegenden Buches verweisen dieses liebenswürdige Bildchen in die beste Zeit des Meisters, in unmittelbar Nähe des »Magnificats«. An Filippino Lippi, wie es geschehen, kann hierbei nicht gedacht werden[1]).



Sandro Botticelli.
Madonnentondo. Biblioteca Ambrosiana, Mailand.

An den Ausgang der achziger Jahre dagegen setze ich wegen der engen stilistischen Zugehörigkeit zu der auf das Jahr 1490 datierbaren Verkündigung in den Uffizien die Entstehung der Rundbilder in der Galerie zu Turin und in der Sammlung Borghese zu Rom. Auf dem Gemälde in Turin (Nr. 99) hat Maria im Freien sich neben einer Brüstung niedergelassen und stillt das Kind, links kniet ein Engel mit einem Rosenzweig in der Hand, rechts naht sich der Johannesknabe mit ehrfurchtsvoller Geberde. Im Hintergrund erstreckt sich eine Flusslandschaft mit Städten und Vesten. In der sinnigen Auffassung des mütterlichen Verhältnisses, in der Innigkeit, mit der sich Maria über das in vollen Zügen trinkende Kind beugt, in der demutsvollen Scheu, mit der sich die beiden Zuschauer nahen, in der anmutigen Bewegung der Gestalten, der Sicherheit der Zeichnung und der Behandlung der Landschaft thut sich Botticellis eigene Weise kund. Eine Schulwiederholung ohne den Engel und mit etwas veränderter Landschaft befand sich vor Jahren bei Mr. F. Murray in Florenz.

Das Rundbild in der Galerie Borghese zeigt Maria mit dem Kinde im Arm auf einer Steinbank sitzend. Beide blicken auf den vor ihnen knieenden Johannesknaben herab, über den Christus segnend das Händchen erhebt. Hinter ihnen, durch eine Steinbrüstung getrennt, stehen sechs singende Engel, je drei auf jeder Seite. Sie haben Kränze aus Rosen und Feld-

[1]) Umgekehrt gehört ein früher in der Casa Nuti, jetzt in England befindliches Tondo der Madonna mit Kind, dem kleinen Johannes und zwei Engeln nicht Botticelli an, dem es in Florenz zugeschrieben wurde, sondern ist ein Werk seines Schülers Filippino oder eher dessen Schülers Raffaellino del Garbo (photogr. Brogi, Nr. 6434).

blumen im Haar und tragen Lilienstengel in den Händen. Durch ein Fenster im Hintergrund, vor dem rosengefüllte Schalen stehen, schaut der blaue Himmel herein. Mit dem Tondo in Turin hat das römische die gebogene Haltung der schlanken Madonnengestalt, die schmale Gesichtsform mit der knolligen Nase und den schweren Augendeckeln, die stumpfe, graue Farbe, die langen schmalen Hände und die harte Haarbehandlung gemein — Kennzeichen der späten Arbeiten Botticellis aus dem Ende der achziger und den neunziger Jahren, wie eine Vergleichung mit der Verkündigung vom Jahre 1490 deutlich zeigt. Die Ausführung der Bilder dieser Zeit ist allerdings etwas flüchtig, die Färbung flau und grau, aber diese nachlässige Arbeitsweise hängt mit den äusseren Verhältnissen Botticellis am Ausgang des Jahrhunderts zusammen. Ich bin nicht der Meinung, dass man deshalb diese Bilder, wie es Morelli thut, einfach unter das Schulgut verweisen kann. Man dient dadurch zwar dem Ruhme des Künstlers, dessen Thätigkeit man dann nur aus seinen vorzüglichsten Werken herauskonstruiert, wird aber dessen Entwicklungsphasen nicht gerecht[1]).

Der nämliche etwas kurzbeinige Johannesknabe wie auf dem Turiner Tondo findet sich auf einem Rundbild mit der Anbetung des Neugeborenen bei Mr. George Salting in London. Das fast nackte Kind liegt links auf dem Rasen, die Beinchen gekreuzt, die Hände über der Brust gefaltet; vor ihm kniet die Madonna in lila Kopftuch, blauem Mantel, rotem Kleid. Zwischen beiden, etwas zurück, steht in Verehrung Johannes mit Kreuz und Spruchband, sein rechter Fuss wird durch eine am Boden liegende Steinplatte verdeckt. Dahinter erheben sich antike Ruinen, weiter zurück breitet sich eine Flusslandschaft aus. Rote Wolkenstreifen säumen den Horizont. Auch dieses ansprechende Bild schien mir eine eigenhändige Arbeit Sandros aus der späten Zeit seiner Thätigkeit.

Das Gleiche ist der Fall bei einem Presepio in Rundform im Besitze des Duca di Brindisi zu Florenz. Vor einer Ruine kniet Maria in Anbetung vor dem nur mit einer leichten Windel bekleideten am Boden liegenden Kinde, zu dem sich Josef herabbeugt, um es emporzuheben. Rechts stehen ehrfurchtsvoll zwei Hirten, von denen der eine ein Lamm auf den Schultern trägt. Die schwere dunkle Färbung, die aufgelöste Gewandbehandlung mit den langen Falten, besonders in dem gelben Mantel Josefs — dessen stark retouchirter Kopf dem Petri auf der noch zu erörternden Grablegung in München ähnelt — weisen das Tondo in die späteste Zeit des Meisters.

Unter den sonstigen religiösen Darstellungen, deren Entstehung ich noch in die achziger Jahre setze, und die hier als dritte Gruppe besprochen werden, steht dem »Magnificat« zeitlich am nächsten das kleine Madonnenbild im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand (Nr. 17). Es erscheint wie eine Vorstufe zu jenem umfangreicheren Tondo. Maria sitzt nach links in Kniestück in einem Gemache vor dem Fenster und blickt zu dem auf ihrem Schosse sitzenden Kind herab. Dieses schaut zu ihr empor, in der Linken hält es drei Nägel und am Arm hängt die Dornenkrone, die Rechte ist segnend leicht geöffnet und berührt die Hand der Mutter, die auf einem aufgeschlagenen Buche vor ihr ruht. Daneben steht auf einem Tische eine Schale mit Obst, darüber befindet sich ein Wandbrett mit Büchern und Geräten. Ein ähnliches, jedoch einfacheres Motiv somit wie auf dem »Magnificat«; dort legt sich die Hand des Kindes auf den Arm der Mutter, deren Finger nicht mehr mit den Blättern des Buches spielen sondern die Feder führen. Die Haltung der Maria, der Ausdruck ihres von goldenen Flechten eingerahmten schmalen Gesichtes, die Anordnung des Schleiertuches, der Typus des Kindes, die Behandlung seines über den Rücken gebauschten Gewandstückes stimmen auf beiden Bildern in hohem Masse überein. Die Ausführung ist auch hier von grosser Feinheit und Sorgsamkeit, die Erhaltung trotz Retouchen eine leidlich gute. Luftumflossen hebt sich der in sanfter Bogenlinie verlaufende Kontur der Madonnenfigur von dem Blau des Himmels ab, das durch das

[1]) In der ersten Besprechung der Galerie Borghese in der Zeitschrift für bildende Kunst 1874 schwankt Morelli noch in seinem Urteil über das Tondo und lässt es schliesslich als ein echtes Werk gelten, in der zweiten Auflage seiner kritischen Studien über diese Galerie, S. 105, giebt er nur die Komposition »vielleicht auch den Karton« Botticelli selbst, in der Ausführung dagegen sieht er Schülerarbeit. Crowe u. Cavalcaselle loben das Bild, auch der Cicerone erwähnt es unter den echten Werken Botticellis.

offene Fenster hereinlugt, kräftig setzen sich dagegen die dunklen Bäume der kleinen Landschaft im Hintergrund ab[1]).

Ähnlich behandelt ist ein gut erhaltenes Hochbild in Casa Ginori zu Florenz. Wie dort sitzt die Jungfrau in Kniestück, den Knaben auf dem Schoss, in einem Zimmer, durch dessen Fensterausschnitt man in eine Landschaft blickt[2]).

Stilistich dem ersteren Bilde eng verwandt ist auch eine kleine Madonna mit Kind und dem Johannesknaben im Besitze von Mr. John P. Heseltine in London. Die Erhaltung ist eine bessere wie dort, die Gestalten sind in ganzer Figur gegeben. Im Freien sitzt Maria rechts vor einer mit Reliefs geschmückten Brüstung, das Kind auf dem Schoss, und beugt sich zu dem kleinen Johannes herab, der anbetend vor ihnen kniet. Letztere Figur ähnelt derselben Gestalt auf dem Borghesetondo. Die Ausführung ist von höchster Feinheit, sie erinnert an Stücke, wie die kleine Verkündigung in der Sammlung Barberini und den kleinen Augustin in den Uffizien. Die sorgsam auf braunem Grund in Gold ausgeführten Reliefs der Balustrade stellen Schlachten zwischen Reitern und Fussvolk dar und gleichen in der Behandlung den dekorativen Reliefs auf der Allegorie der Verleumdung nach Apelles.

Eine wahre Perle der reifsten Kunst Sandros aus der Mitte der achziger Jahre ist ferner die Anbetung des Neugeborenen im Besitze des Earl of Wemyss in London. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, die Figuren sind nur wenig unter Lebensgrösse. Eine blühende Rosenhecke bildet den Hintergrund für die demutsvoll geneigte Gestalt der Maria, die in Anbetung vor dem auf blumigen Rasen schlafenden Kinde kniet. Es hat beide Füsse aufgestemmt, die Rechte ruht auf der Brust, die Linke im Schosse. Die nämliche Madonnengestalt mit dem von blonden, in losen Wellen herabfallenden Haaren eingerahmten feinen Profil wiederholt später Sandro auf der Geburt Christi in der National Gallery. Dort sind jedoch die Proportionen gestreckter, der Faltenwurf knittriger und flatternder.

Schon bei Besprechung der Tondi hatten wir öfters Gelegenheit, darauf hinzuweisen, wie das frühe Madonnenbild Botticellis mit dem Johannesknaben im Louvre die Vorlage für verschiedene Kompositionen seiner Schüler abgegeben hat. Nicht weniger wie drei auch in der hohen rechteckigen Form übereinstimmende gute Wiederholungen dieses Bildes sind mir bekannt geworden: im Staedelschen Institut zu Frankfurt a/M. (Nr. 12)[3]), in der Galerie zu Dresden (Nr. 8) und im Besitze von Mr. Leyland in London[4]). Die auf allen drei Bildern übereinstimmende Komposition weicht nur insofern von dem Vorbild ab, als die Scene in einen mit Bogenfenster im Hintergrund abgeschlossenen Innenraum verlegt ist, der Johannesknabe nicht mehr mit auf der Brust gekreuzten Armen herausschaut sondern mit gefalteten Händen Maria anblickt, das Kind fast in gleicher Haltung nicht mehr auf dem Schoss der Mutter steht sondern mehr auf ihrem Arm sitzt. Kleine Abweichungen finden sich ferner in der Anordnung des Kopftuches und in der Unterlage des Gebetbuches. Der Typus der Madonna, die langgeformten Hände, die schweren schwarzen Umrisse, die matte Färbung weisen sämtliche Wiederholungen in die spätere Zeit Botticellis. Sie sind durchgängig recht flau behandelt, die Zeichnung ist hart und zum Teil auch fehlerhaft, das Verständnis für die Körperform, besonders bei dem Christuskinde, recht mangelhaft. Das Exemplar in Dresden dürfte noch das beste unter den dreien sein, scheint mir jedoch auch nur Werkstattsarbeit[5]).

Für eine späte eigenhändige Arbeit Sandros dagegen halte ich das ebenfalls auf das Louvrebild in der Komposition zurückgehende Madonnenbild in der National Gallery zu

[1]) Botticellis Weise steht auch die sitzende Madonna mit dem nackten, von einem Granatapfel naschenden Kinde in der Akademie zu Florenz (Saal I (V) Nr. 28 »Unbekannt«) nahe, doch erlaubt der schlechte Zustand des Bildchens keine nähere Bestimmung mehr.

[2]) Nach einer Mitteilung des Herrn Ad. Bayersdorfer.

[3]) Früher im Besitze von Widmann in München, woselbst von Crowe und Cavalcaselle (III, S. 174) erwähnt.

[4]) Eine ganz geringe stümperhafte Kopie hängt in einem Gange des Palazzo vecchio.

[5]) Nach Crowe u. Cavalc. gehört das Frankfurter Bild zu den grautönigen, mittelmässigen Arbeiten, ist aber ein echtes Bild. Morelli, Die Galerien München und Dresden (1891), S. 336, hält das Dresdener Exemplar für eigenhändig. Immerhin ist dasselbe weit besser als die Brustbilder des jugendlichen Johannes des Evangelisten (Nr. 11) und des Johannes des Täufers (Nr. 22) ebenda, die ganz geringwertige Schulware sind.

London (Nr. 782)[1]. Der Johannesknabe fehlt, die Haltung der Gottesmutter und des Kindes ist fast die gleiche wie dort, nur ist der Kopf der ersteren nicht mehr in Profil sondern in dreiviertel Wendung nach links gegeben. Durch ein Fenster links blickt man in eine Flusslandschaft mit einer Stadt und schlanken hoch in die Luft ragenden Bäumen im Vordergrund. Der Madonnentypus ist der gleiche wie auf den Rundbildern in Turin, in der Borghesegalerie und auf der schon öfters zum Vergleich herangezogenen, noch zu besprechenden Verkündigung, er ist von weit individuellerer Bildung als die Köpfe auf den zuletzt erwähnten Schulbildern, die Zeichnung ist korrekter wie dort. Auch die graue trübe Stimmung hat dieses Stück mit der Verkündigung und den eben erwähnten Rundbildern gemein. Ich setze seine Entstehung daher gleich der der anderen in den Beginn der neunziger Jahre.

Eine ähnliche jedoch von einem geringen Nachahmer ausgeführte Komposition befindet sich im Museum zu Lille (Nr. 210)[2]. Ebenfalls nicht eigenhändig sondern Atelierarbeit ist eine verwandte Darstellung in der Galerie zu Turin (Nr. 374)[3]. Maria in Kniestück, von vorne gesehen, hält das Kind, welches sich mit den Füssen auf einer Brüstung aufstemmt. Durch eine Säulenhalle blickt man auf eine Landschaft mit Stadt. Einem zwischen Botticelli und Ghirlandajo stehenden höchst schwachen Künstler gehört die Ruhe auf der Flucht im Museum zu Leipzig an. Die Gruppe der Madonna mit dem Kinde, das auf einem umgestürzten Säulenkapitel unter einer Palme steht, entspricht den Bildern in Frankfurt, Dresden u. s. w. Weiter zurück sitzt Josef neben einem Architravstück und schneidet Brot[4]. Den gleichen Gegenstand behandelt ein grosses Bild bei E. André in Paris. Nach einer Mitteilung Bodes rührt es von Botticelli selbst her.

Angesichts der zahlreichen zum Teil minderwertigen Schularbeiten, im Hinblick auf die flüchtige Ausführung und die an Manierismus grenzende Wiederholung geläufiger Typen und Bewegungsmotive in einzelnen eigenhändigen Werken Botticellis dieser Zeit wird man Vasaris Vorwurf, der Künstler habe »als spekulativer Kopf« seine Zeit anstatt mit Malen mit anderen Dingen, besonders mit der Beschäftigung mit Dante, hingebracht, erklärlich finden. Aber dieser Vorwurf verstummt sofort, wenn man die Früchte dieses Dantestudiums näher betrachtet, die Vasari, nach allem, was er darüber sagt, in ihrer ganzen Fülle nicht bekannt gewesen zu sein scheinen.

Botticellis Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie sind ein Werk, das, einzig in der Geschichte der Kunst dastehend, mehr als vollen Ersatz für die Mängel seiner

[1]) J. P. Richter a. a. O., S. 26, sieht auch hier nur ein Schulbild, Frizzoni dagegen hält es ebenfalls für echt, Archiv. stor. 1879, S. 252.

[2]) Ebenda ohne Nummer eine Madonna das auf einem Kissen stehende Kind an sich drückend, ist eine geringe Arbeit eines Nachahmers. Nicht besser ist ein ähnliches Botticelli zugeschriebenes Stück im Museum zu Rouen. Das gleiche gilt von der unter einer Bogenhalle stehenden Madonna mit dem segnenden Kinde auf dem Arme unter Botticellis Namen in der Galerie Colonna in Rom. Das in der Doriagalerie (Saal VI, Nr. 5) Botticelli zugewiesene Rundbild mit Maria, Josef, Christus und Johannes hat gar nichts mit ihm zu thun, sondern gehört einem späteren Florentiner an, der in einem Mischstil von Raffaellino del Garbo und Perugino pinselt. Das Bild No. 52 in der Gemäldesammlung des Kapitolinischen Museums ist meiner Meinung nach ein Werk des Macrino d'Alba, wie eine Vergleichung mit dessen bezeichneten Bildern in der Certosa zu Pavia und im Museum zu Turin beweist.

[3]) Nach Crowe u. Cavalc. III, S. 172, ein treffliches Spezimen von Botticellis Manier. Der Sandro in der gleichen Sammlung zugeschriebene Triumph der Keuschheit (Nr. 369) rührt nicht von ihm selbst her, sondern ist, wie auch der Cicerone in der neuen Auflage erkennt, die Arbeit eines schwächeren Nachahmers oder Schülers. Derselben Hand gehören wohl auch die sehr zerstörten vier allegorischen Darstellungen vom Triumph der Keuschheit, der Liebe, der Religion und der Zeit in dem kleinen Oratorium von S. Ansano bei Fiesole an, die von Milanesi, Vas. III, S. 328, Botticelli selbst zugeschrieben werden. Stilistisch verwandt sind ferner drei kleine Tafeln scheinbar mit Darstellungen aus der Geschichte der Esther unter Nr. 66—68 im I. Gang der Uffizien, zwei Scenen aus dem Leben Cäsars (Nr. 1132 u. 1133) in der Galerie zu Berlin und ein Cassone mit der Fabel von Amor und Psyche bei Mr. Charles Butler in London. Vielleicht ist dieser besonders für die Bemalung von Truhen beschäftigte Künstler, der zweifellos zu Botticellis Schule gehört, als Zeichner für den Holzschnitt thätig gewesen, mehrere Triumphzüge unter den damaligen florentinischen Holzschnitten sind dem Stile dieser kleinen Bilder eng verwandt.

[4]) Eine ähnliche Komposition findet sich auf einer Caffaggiolomajolika im Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Schrank 222). Josef sitzt schlafend zur Rechten, das Kind steht auf einem Postament statt auf einem Kapitel.

malerischen Arbeiten dieser Jahre bietet. In ihnen ist in vollem Masse enthalten, was die Grösse seiner reifsten Schöpfungen ausmacht: der Reichtum der gestaltenden Phantasie, die Macht und Tiefe der Empfindung, die Schönheit der Form und die Anmut der Bewegung. Ihre Ausführung erstreckt sich über eine geraume Zeit, sie sind wie kein anderes Werk geeignet, den Übergang von den heiteren anmutsreichen Gebilden aus dem Anfang und der Mitte der achziger Jahre zu den ernsten, strengen der neunziger Jahre zu vermitteln[1]). Ihre Herkunft aus mediceischem Besitz ist durch die Notiz des Anonymus im Leben Botticellis: *dipinse et storiò un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco de' Medicj*[2]), *il che fu cosa maravigliosa tenuto* bezeugt, die Autorschaft Botticellis, sofern dieselbe angesichts der stilistischen Beschaffenheit der Zeichnungen überhaupt in Frage kommen kann, erwiesen durch die eigenhändige Bezeichnung des Künstlers »Sandro di Mariano« auf dem Blatte zum 28. Gesang des Paradies. Wann der Codex aus mediceischem Besitz verschwunden, welches seine späteren Schicksale gewesen, ist unbekannt. Die erste Notiz über ihn stammt aus dem Jahre 1803, wo er einem auf dem alten Papierband befindlichen Vermerk zufolge von dem italienischen Kunsthändler Molini in Paris kollationiert wurde. Später gelangte er in den Besitz des Herzogs von Hamilton, in dessen Bibliothek Waagen ihn sah und darüber kurz in seinem Buch über die Kunstschätze Englands berichtet[3]). 1884 wurde der Codex mit anderen wertvollen Schätzen aus der Hamiltonsammlung von der preussischen Regierung angekauft und dem kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin einverleibt. Es sind 88 durchschnittlich 32 cm hohe und 37 cm breite Blätter aus Pergament, davon 85 mit Zeichnungen. »Die Blätter bestehen aus feinem Ziegenpergament. Auf der sogenannten »Haarseite« ist je ein Gesang des Gedichtes der Breite nach sechsteilig in jener halbgotischen Schrift geschrieben, welche seit dem XIV. Jahrhundert kalligraphisch ausgebildet wurde, und die man im Gegensatz zur »alla antica« Schrift »moderna« nannte. Auf der »Fleischseite« des Pergaments befinden sich die Zeichnungen. Der Codex war ursprünglich derartig eingerichtet, dass der Text zu jeder Illustration dieser gegenüber auf der Vorderseite des nächstfolgenden Blattes, der Text immer recto und die Illustration verso zu stehen kam. (Also z. B. auf einem Blatte Text zu Gesang IX und die Illustration zu Gesang X.) Auf diese Weise hatte der Leser in dem aufgeschlagenen Bande den Text stets gleichzeitig mit der zugehörigen Zeichnung vor Augen. Jedem Gesang ist je eine Zeichnung gewidmet, nur Inferno XXXIV macht eine Ausnahme, wo der grosse Satan auf zwei verschiedenen Blättern dargestellt ist, einmal in Halbfigur, das anderemal in ganzer Gestalt auf zwei zusammengefügten Pergamenten. Die Handschrift war vom Schreiber vollendet, bevor der Künstler an seine Arbeit ging; für die Initialen, welche am Anfang eines jeden Gesanges stehen sollten, ist entsprechend Raum freigelassen. In der Folge der Berliner Dante-Illustrationen fehlen am Anfange des Inferno die Blätter mit den Bildern vom I. bis zum VII. Gesang, die Zeichnung zu Gesang VIII ist vorhanden, darauf folgt abermals eine Lücke, Gesang IX bis XVI umfassend. Von Inferno XVII bis Paradiso XXX läuft die Reihe ununterbrochen fort. Die Blattseite, auf der die Zeichnung zu Paradiso XXXI zu stehen kommen sollte, ist weiss geblieben, die Serie schliesst mit der angefangenen Skizze zu Paradiso XXXII«[4]).

Acht von den im Berliner Codex fehlenden Blättern zum Inferno hat Strzygowski 1886

[1]) Es liegt nicht in meiner hier gesteckten Aufgabe, ausführlich über das Gegenständliche dieser Zeichnungen zu handeln. Ich verweise zu diesem Zwecke auf Friedrich Lippmanns vortreffliche »Erklärende Beschreibung zu den Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie, nach den Originalen im K. Kupferstichkabinet zu Berlin«, Berlin, Grote 1887, und Josef Strzygowski, »Die acht Zeichnungen Sandro Botticellis zu Dantes Göttlicher Komödie im Vatikan. Ein Supplement zu dem Codex im k. Kupferstichkabinet zu Berlin«, Grote 1887. Inhaltlich sind die Zeichnungen in Berlin auch kurz besprochen von W. Lübke in »Nord und Süd«, April 1883, XXV. Bd., 73. Heft, S. 35/53.

[2]) Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1456—1503) gehört einer Seitenlinie des mediceischen Hauses an und nahm keinen hervorragenden Anteil an den Staatsgeschäften. Bei Verjagung seiner Neffen Piero und Giuliano 1494 blieb er in Florenz und vertauschte, um seine bürgerliche Gesinnung zu bekunden, den Namen Medici mit dem »Popolano«, wobei er die »palle«, das Wappen der Familie, von seinem Hause entfernte. Er ist auch der Auftraggeber für die ebenfalls jetzt in Berlin befindliche Johannesstatue des jugendlichen Michelangelo.

[3]) Treasures of Art in Great Britain III, S. 307.

[4]) Lippmann a. a. O.

auf der vatikanischen Bibliothek gefunden und veröffentlicht[1]). Es sind die Zeichnungen zu Inferno I, IX, X, XII, XIII, XV und XVI und ein Titelblatt mit der Gesamtansicht der Hölle. Sie befinden sich in einem aus der Handschriftensammlung der Königin Christine von Schweden stammenden Miscellaneenbande, der 1690 mit der übrigen Bibliothek der verstorbenen Königin von Papst Alexander VIII. angekauft wurde[2]). Es fehlen somit nur die Illustrationen zu Inferno II—VII und XIV, doch kann man sich, wie Strzygowski erfolgreich versucht hat, aus der Gesamtdarstellung der Hölle und den noch zu erwähnenden Stichen der Landinoschen Dante-Ausgabe von 1481, eine Vorstellung von dem Inhalt dieser verlorenen Blätter bilden. Sämtliche Zeichnungen in Berlin wie in Rom sind mit dem Metallstift entworfen und mit der Feder in schwarzer oder bräunlicher Farbe nachgezogen. An vielen Stellen ist, da die Ausführung in Feder unterblieb, nur die Vorzeichnung erhalten und selbst da, wo sie als fehlerhaft vom Künstler erkannt wurde, stehen geblieben. Vorzeichnung wie Ausführung in Feder sind von einer Hand und zwar von Botticelli selbst[3]). Auf einer Reihe von Blättern, besonders Purgatorio XIV—XXVII, ist die Nachzeichnung in Tinte sehr flüchtig und sogar teilweise auch fehlerhaft, man thut gut, sich da mehr an die darunter stehen gebliebene Vorzeichnung zu halten, die überhaupt das feine Spiel der Linien in der geistreich skizzierenden Behandlungsweise besser beobachten lässt als die härteren Federstriche. Die Illustrationen zu Inferno XVIII im Berliner Codex sowie diejenigen zu Inferno X und XV und das Übersichtsblatt der Hölle unter den Vatikanischen Blättern sind mit Deckfarben ausgemalt; die Zeichnung zu Gesang X allerdings nur in den Gewändern. Lippmann vermutet mit Recht, dass ursprünglich nach Art illuminierter Handschriften eine durchgängige Ausführung in Farben geplant war, dieselbe jedoch schon bei den Arbeiten am Inferno nach einigen Versuchen aus künstlerischen Rücksichten von Sandro aufgegeben wurde. Wenn Lippmann der weiteren Ansicht ist, diese Versuche in Farbe rührten von Botticelli selbst her, so möchte ich ihm darin nicht beipflichten. Denn nicht nur sind diesem die angewendeten Farben wie lila, saftgrün, karmin, kupferrot auf seinen Bildern sonst fremd, sondern dem Illuminator geht auch jedes tiefere Verständnis für die Körperformen ab, wie das Blatt im Berliner Codex beweist. Die nackten Körper der dort von Teufeln mit Geisselschlägen herumgejagten Kuppler und im Schlamme steckenden Schmeichler sind mit gleichmässig gestrichelten, mit spitzem Pinsel ängstlich ausgeführten braunen Schatten übertupft, ohne auf die einzelnen Körperformen irgend welche Rücksicht zu nehmen. Wir besitzen ja mehrere in ähnlicher Technik lavierte Federzeichnungen von Botticelli — ich verweise nur auf die Engelstudie zu der Krönung Mariae und den Johannes zu der thronenden Madonna aus S. Barnaba — die zeigen, wie dieser selbst in ähnlichen Fällen zu arbeiten pflegte. Ich glaube, die Ausführung in Farbe wurde einem professionellen Illuminator übertragen, der sich jedoch der hier bei der grossen Anzahl kleiner Figuren besonders schwierigen Aufgabe nicht gewachsen zeigte, weshalb die Fortführung unterblieb.

Die Illustrationen sind, wie Lippmann richtig bemerkt, in der der Einteilung der Dichtung entsprechenden Reihenfolge entstanden: Inferno, Purgatorio und Paradiso. Dies scheint mir aus folgenden Merkmalen hervorzugehen. Während Sandro in den Zeichnungen zu den beiden ersten Teilen des Gedichtes in naiver Erzählerfreude die in einem Gesange nach einander berichteten verschiedenartigen Ereignisse, ähnlich wie auf dem frühesten Fresko in Rom, alle neben einander auf einem Blatte vereinigt und sich nicht scheut, die Gestalten Virgils und Dantes so oft zu wiederholen, als er es der Deutlichkeit halber für nötig erachtet, thut sich in den Blättern zum Paradiso das Streben nach möglichster Beschränkung kund. Er vermeidet thunlichst alle Wiederholungen, legt den Nachdruck nicht auf die Wiedergabe der in dem Gedichte erzählten einzelnen Geschehnisse sondern sucht die innere Wirkung, den diese auf das Gemüt Dantes und die Haltungsweise Beatrices ausüben, im Ausdruck der beiden wiederzugeben. Dazu kommt als zweiter Unterschied zwischen den Zeichnungen der beiden ersten und des letzten Teiles des Gedichtes die Grösse

[1]) Vgl. die Fundnotiz, Kunstchronik 1886, S. 466 ff.

[2]) Codici della Regina di Svezia, No. 1896, Fol. 97—103.

[3]) Waagen, der die Zeichnungen nur flüchtig ansehen konnte, zweifelte an der durchgängig eigenhändigen Ausführung und glaubte, verschiedene Hände zu erkennen.

der Figuren. Dort sind sie nämlich durchgängig in kleinem, hier in bedeutend grösserem Massstab gehalten. Damit zusammenhängend ist das Porträtmässige in den Zügen Dantes in den Illustrationen zum Paradies viel schärfer betont als vorher. Ausserdem herrscht daselbst eine freiere Gewandbehandlung und freiere Zeichenweise bei gestreckteren Proportionen vor. Eine



Sandro Botticelli.
Zeichnung zu Dantes Göttlicher Komödie (Ausschnitt). Kupferstichkabinet, Berlin.

Ausnahme von dieser Reihenfolge macht nur die in Rom befindliche Zeichnung zu Inferno I Sie stimmt stilistisch und in der Grösse der Figuren durchaus mit den Illustrationen zum Paradiso überein und weicht auch im Typus des Virgil von dem in den ersten Teilen gegebenen ab[1]).

[1]) Virgil ist sonst bei Botticelli ein bärtiger Greis in damaliger Professorentracht, Talar mit breitem Kragen, pelzverbrämter, kegelförmiger Mütze.

Sie ist wahrscheinlich erst nachträglich zusammen mit dem Titelblatt der Hölle den bereits vollendeten Teilen vorgesetzt worden.

Was nun die Entstehungszeit dieser Zeichnungen betrifft, so setzen Lippmann wie Strzygowski den Beginn der Illustrierung vor 1481 ja »vermutlich wesentlich früher«. Lippman glaubt, die Fertigstellung habe sich durch Jahrzehnte hindurch gezogen und sei im Hinblick auf die Nichtvollendung der letzten beiden Blätter zum Paradiso erst durch den Tod des Bestellers (1503) oder des Künstlers (1510) unterbrochen worden. Ähnlicher Ansicht ist Jul. Meyer, der »aus inneren Gründen« annimmt, »dass die Zeichnungen zur Hölle noch vor 1480 entstanden sind, die Blätter aber zum Fegefeuer und zum Paradies der Zeit nach der Rückkehr Sandros von Rom (1482) und zwar bis zum Schluss des Jahrhunderts angehören; wobei die ersteren im Wesentlichen dem Jahrzehnt bis etwa 1492, die letzteren der Zeit vor Ausgang und um die Wende des Jahrhunderts zufallen mögen«[1]). Auf die Fixierung des Beginnes der Illustrierung vor 1481 verfiel man deshalb, weil man als feststehende Thatsache annahm, die Kupferstiche zum Inferno in der mit Christoforo Landinos Kommentar versehenen Florentiner Ausgabe der Divina Commedia von 1481 (gedruckt von dem Breslauer Nicolaus Lorenz, italienisiert Lorenzo della Magna [Allemagna], seien Kopien nach den Zeichnungen Botticellis und diese müssten daher, soweit sie als Vorlagen in Betracht kommen, damals vollendet gewesen sein. Obgleich ursprünglich eine durchgängige Illustrierung dieser Landinoschen Ausgabe geplant war, wie die zur Aufnahme der Plattenabzüge oder aufzuklebender Abdrücke zwischen dem Text freigelassenen Stellen beweisen, so führt doch kein Exemplar mehr als 19 resp. 20 Stiche, je nachdem man die zuweilen vorkommende zweite Version der Abbildung zu Gesang III hinzurechnet. Die meisten Exemplare haben sogar weit weniger Abbildungen, manche gar keine, wie selbst das von Landino der Signoria überreichte auf Pergament gedruckte Prachtexemplar auf der Biblioteca nazionale. Aus welchen Gründen die bloss bis zum 19. Gesang des Inferno geführte Illustrierung mit Kupfern unterblieb, ist unbekannt, wahrscheinlich fanden die sehr mangelhaft gearbeiteten Stiche wenig Anklang und der Verleger wollte sein mit den schönsten Typen gedrucktes Buch nicht durch Einfügung schlechter Abbildungen entwerten.

Sind diese Kupferstiche in der Dante-Ausgabe von 1481 nun wirklich so mit den Zeichnungen Botticellis übereinstimmend, dass sie als direkte Kopien darnach betrachtet werden müssen? Ich glaube, nein. Stilistische Verwandtschaft und gegenständliche Ähnlichkeit besteht zwar zwischen ihnen, aber daraus geht fürs erste nur hervor, dass auch die Stiche auf Botticellische Zeichnungen zurückgehen. Weshalb aber gerade auf die für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici angefertigten? Auch nicht ein Stich unter den neunzehn stimmt mit den betreffenden Zeichnungen in allen Teilen überein, auf jedem finden sich bedeutende Abweichungen, die meisten Stiche sind sogar durchgängig verschieden von der Vorlage. Und zwar besteht die Abweichung in den Stichen nicht etwa nur in Einzelheiten der Tracht, nicht nur in veränderter Haltung und Bewegung und einer Minderzahl der Figuren, sondern die Anordnung der Gruppen im Raume, die Stellung der einzelnen Figuren, ja die ganze Darstellung ist teilweise grundverschieden. Die Vereinfachung der umfangreichen Kompositionen der Zeichnungen durch Weglassen einiger Gruppen und Figuren, durch Beseitigung unnötiger Wiederholungen wäre ja bei einer freien Anlehnung des Stechers an die Vorlage im Hinblick auf den ihm zu Gebote stehenden beschränkten Raum leicht zu erklären, nicht dagegen, dass dieser ganz neue Gestalten und Gruppen an Stelle bereits vorhandener setzt, ganz neue Darstellungen entwirft wie z. B. zu Gesang IX, wo sich auch nicht in einer Figur völlige Übereinstimmung zwischen Stich und Zeichnung findet. Durch die dem Textbande Lippmanns beigegebenen Reproduktionen der Kupferstiche ist jeder in den Stand gesetzt, sich von den grossen Abweichungen zwischen Stichen und Zeichnungen zu überzeugen. Die Thatsache, dass die Darstellungen beiderseits gegenständlich sich ähneln, beweist bei der Gleichheit des behandelten Stoffes noch nichts, erst eine auch aufs einzelne sich erstreckende Übereinstimmung könnte für einen solch engen Zusammenhang, wie ihn Vorlage und Nachahmung bedingt, unzweifelhaft sprechen. So frei pflegen doch sonst Stecher nicht ihren Vorlagen gegenüber zu verfahren. Und noch ein wichtiger

[1]) a. a. O., S. 9.

Grund gegen die Annahme eines direkten Abhängigkeitsverhältnisses der Stiche von den Zeichnungen. Alle Zuthaten und Änderungen in den Stichen sind nicht, wie Lippmann behauptet, »schlecht und recht zusammengeflickt« sondern ganz in der gleichen Weise gezeichnet wie die der Vorlage entnommenen Figuren. Es wäre immerhin zu verwundern, wenn ein Künstler von so geringem Formenverständnis, wie der Verfertiger dieser Stiche, so gut bewegte und richtig gezeichnete Gestalten wie z. B. den vor der Wölfin fliehenden Dante zum ersten, das den beiden Wanderern mit dem Gorgonenhaupt entgegentretende Ungetüm und den die Teufel von den Thoren der Höllenstadt zurücktreibenden Engel zum neunten Gesang selbst entworfen hätte. Und schliesslich, ist es nicht auch unwahrscheinlich, dass Botticelli die auf Bestellung eines Privaten ausgeführten Zeichnungen aus einer unvollendeten Serie heraus behufs Reproduktion der Öffentlichkeit übergeben hätte? Sollte sich die Sache nicht vielmehr folgendermassen verhalten? Als Landino oder die Drucker des Dante eine Illustrierung ihrer Ausgabe mit Stichen ins Auge fassten, wandten sie sich an den mit Landino befreundeten Botticelli mit dem Auftrage, ihnen die Vorlagen dazu zu zeichnen. Dies war vor oder um das Jahr 1481. Der Künstler that dies, der ausführende Stecher jedoch erwies sich als zu untüchtig oder sonstige Hindernisse traten ein, nur ein Teil des Inferno wurde mit Stichen versehen, die Weiterillustrierung unterblieb. Diese Sachlage entspricht vollständig der Mitteilung Vasaris »*comentò (Botticelli) una parte di Dante, e figurò lo Inferno, e lo mise in stampa*« (gab es in den Druck). Was aus den darnach noch fehlenden Stichen zu den übrigen 14 Gesängen des Inferno geworden ist, wissen wir nicht. Wahrscheinlich kannte auch Vasar nicht mehr Stiche als wir, und Botticelli hat überhaupt nicht mehr als 19 Blätter als Vorlagen geliefert. Sandros Beschäftigung mit Dante blieb nicht unbekannt. Bald darauf, nach seiner Rückkehr aus Rom, gab ihm Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, vielleicht durch Vermittlung Landinos, seinerseits nun den Auftrag, ein sauber geschriebenes Manuskript der ganzen Dichtung mit Handzeichnungen zu illustrieren. Es entspricht vollständig dem damals noch herrschenden Vorurteil gegen gedruckte Bücher, dass der vornehme Mann sich seinen Dante schreiben und mit Originalzeichen ausschmücken liess, während ihm eine mit aller Sorgfalt hergestellte gedruckte Ausgabe mit Kupferstichen zu Gebote stand. Botticelli griff bei dieser zweiten Folge von Illustrationen auf die erste zurück, erweiterte, durch die grössere Raumausfüllung gezwungen, die früheren Entwürfe, änderte Einzelnes, und so ist die allgemeine Ähnlichkeit zwischen den Stichen und den Zeichnungen entstanden. Nicht die Zeichnungen sind meiner Meinung nach die zuerst ausgeführten, sondern die Stiche. Das Jahr 1481 giebt somit im allgemeinen nicht den terminus ante sondern post quem für die Entstehung der Zeichnungen.

Einer Datierung des Beginnes der Illustrationsfolge in die Mitte der achziger Jahre entspricht nun auch der Stil der Zeichnungen vollständig. Bereits auf den Blättern zum Inferno sind die Bewegungen freier, die Gewandung loser und flatternder als auf den Bildern aus dem Anfang der achziger Jahre, wie unter anderem eine Vergleichung des schwebenden und laufenden Engels auf dem Blatte zu Inferno IX mit dem Engelreigen auf der Krönung Mariae, besonders mit der dazugehörigen Engelstudie in den Uffizien zeigt. Im Verlauf der Arbeit steigert sich der Hang des Künstlers zu Beweglichkeit und Schwung der Gestalten immer mehr, die Figuren auf den Zeichnungen zum Paradies sind so heftig bewegt wie auf der Allegorie der Verleumdung und stilistisch verwandten Bildern aus dem Ende der achziger und Anfang der neunziger Jahre. Trotz dieser und der oben hervorgehobenen Unterschiede in der Folge der Blätter ist das Ganze doch so aus einem Gusse, dass ich mir nicht denken kann, die Ausführung habe sich durch mehrere Jahrzehnte hingezogen. Ist es denn wahrscheinlich, dass ein Auftraggeber, namentlich eine so einflussreiche Persönlichkeit wie ein Mitglied des mediceischen Hauses, Decennien lang ein für den persönlichen Gebrauch bestimmtes Buch behufs Illustrierung bei einem Künstler liegen lässt? Man überschätzt doch auch die in diesen 93 Blättern vorhandene Arbeitsleistung allzusehr, wenn man glaubt, zu ihrer Vollbringung seien viele Jahre nötig gewesen. Man weiss ja, wie schnell selbst heutigen Tages Illustratoren arbeiten, und in der zweiten Hälfte des Quattrocento, wo der künstlerische Schmuck von ganzen Kapellen in wenigen Monaten oder binnen Jahresfrist vollendet wurde, war das technische Können noch ein viel grösseres. Die in den Dantezeichnungen angewendete Technik erforderte nicht viel Zeit, die Vorzeichnung ist ganz flüchtig, häufig nur andeutend ge-

geben, das Nachziehen der Umrisse der kleinen Figuren mit der Feder war auch kein so mühsames, zeitraubendes Geschäft, namentlich nicht, wenn man sieht, wie der Künstler auch nicht einmal nach der Natur zeichnet sondern geläufige Formen, Proportionen und Bewegungsmotive immer in derselben skizzierenden Behandlungsweise wiederholt. Aus dem Umstand allein, dass Botticelli mehrere Blätter nur zum Teil, einige überhaupt nicht in Feder ausgeführt, die Illustrationen zu den letzten Gesängen des Paradiso gar nicht entworfen hat, kann man auch nicht schliessen, dass der Tod des Bestellers oder des Künstlers die Vollendung gestört habe. Wer weiss, welches Hindernis, und deren giebt es ja so viele, an der Nichtvollendung schuld war. Vielleicht hat der Auftraggeber selbst die Arbeit, da ihre Fertigstellung ihm schon zu lange währte, dem Künstler weggenommen, und erklärt sich so das Unvollendete derselben in einzelnen Teilen.

Bei der künstlerischen Würdigung dieser Zeichnungen muss man einen Punkt ganz besonders im Auge behalten: den der Deutlichkeit. Von ihm liess sich Botticelli anfänglich ganz ausschliesslich leiten, ihm ordnete er alle sonstigen künstlerischen Rücksichten unter. Er will in seinen Zeichnungen einen Kommentar zu der Dichtung geben, der nicht nur das Verständnis erleichtern sondern schon beim blossen Anblick dem Unterrichteten den Inhalt des betreffenden Gesanges in das Gedächtnis zurückrufen soll. Deshalb die immerwährenden auf die Dauer ermüdend wirkenden Wiederholungen der Hauptpersonen, die Häufung von Einzelgruppen auf einem Blatte. Mehr auf Reichhaltigkeit der Darstellung als auf sorgsame Auswahl einzelner künstlerisch besonders verwertbarer Scenen kam es wohl auch dem Besteller an, dessen Wünsche sich hier mit der Lust des Künstlers am Fabulieren deckten. Botticelli dringt dabei nicht immer in den tieferen Sinn der Dichtung ein, bleibt vielmehr häufig an der Oberfläche haften und ist zufrieden, wenn er nur wörtlich und ausführlich interpretieren kann. Manchmal wird er durch diese Wörtlichkeit an die äusserste Grenze des Darstellbaren gedrängt, und nur seinem richtigen künstlerischen Taktgefühl ist es zu danken, wenn er sich vor Geschmacklosigkeiten bewahrt. Stellte ihm doch die Phantastik Dantes häufig fast unlösbare Aufgaben, und man muss seine Erfindungsgabe nur bewundern, mit der er selbst dessen ungeheuerlichsten Schilderungen bildnerische Form verleiht. Liess sich die Verwandlung der Diebe in Schlangen anders darstellen als Sandro es mit grausenerregender Deutlichkeit auf der Zeichnung zum XXIV. Gesang des Inferno gethan, würde ihn nicht ein Hieronymus Bosch, ein Höllenbrueghel um seine Versammlung von Teufelsfratzen auf den Blättern zum XXI. und XXII. Gesang ebenda beneidet haben? In ihrer Bildung und in der Darstellung antiker Gestalten wie Charon, Minos, Pluto, Cerberus, Phlegias als Teufel ist Sandro noch in der Anschauung des Mittelalters befangen[1]). Die Erscheinung vom Wagen der Kirche, der Überfall und seine Verwandlung (Purgat. XXIX ff.) inspiriert den Künstler zu einer der geistreichsten Schilderungen innerhalb der ganzen Folge, die wegen ihrer Klarheit im Gegensatz zu der dunklen Mystik Dantes hier im Gegenteil wieder auf die Gedankenarbeit des Illustrators das günstigste Licht wirft. Gerade in diesen Blättern finden sich genug Reminiscenzen an Figuren und Gruppen auf seinen Bildern, die für die chronologische Bestimmung wichtig sind. So erinnern, wie bereits erwähnt, die sieben leuchtertragenden Engel an die Gestalten auf dem Rundbild in Berlin, die tanzenden »Tugenden« an die Grazien auf dem Reich der Venus, die im Kreise um Beatrice sitzenden »Drei« und »Vier« Frauen an die Versammlung der Vertreterinnen der Wissenschaften auf dem Fresko der Villa Lemmi im Louvre.

Sandro in diesen Zeichnungen den Vorwurf einer schlechten Anatomie zu machen, ist durchaus ungerechtfertigt[2]). Er zeigt hier vielmehr die volle Herrschaft über die menschlichen Formen, wie sie nur wenigen zeitgenössischen Künstlern zu Gebote stand. Nur mit wenigen Strichen sind Körper und Gliedmassen angegeben, aber jeder Strich sitzt an der rechten Stelle, keiner ist zuviel, keiner zu wenig. Auf einigen Blättern, wie bei der Darstellung der im untersten Brunnen stehenden Giganten, verrät sich in den nackten Körpern das Studium Antonio Pollajuolos. Welche Duftigkeit in der Gewandung, welchen Schwung in der Bewegung

[1]) Vgl. Volkmann, Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance, Leipzig 1892.

[2]) Charles Ephrussi in der Gazette des beaux arts 1885, S. 404 ff. Er spricht von einer simplicité puerile der Erfindung, einem bizarre pêlemêle de figures enfantines de chétive anatomie.

Sandro mit ein paar Federstrichen zu erreichen imstande ist, zeigt die Gestalt Beatrices auf sämtlichen Blättern zum Paradies. Hier ist er Pollajuolo, ja allen seinen Zeitgenossen weit überlegen und reicht an Leonardo ebenbürtig heran. Geradezu bewundernswert ist die Leichtigkeit, mit der er bei den Reisenden, der jeweiligen Stimmung derselben entsprechend, den Ausdruck ihrer Gesichter modelt, eine Linie mehr oder weniger genügt, um höchstes Entzücken oder nagenden Zweifel bei Dante, liebevolle Aufmunterung oder strafende Zurechtweisung im Antlitz Beatricens auszudrücken. Die Blätter III, V, VII und XVI gehören zu dem Vollendetsten, was an Seelenschilderung mit so geringen Mitteln in der bildenden Kunst erreicht worden ist. Nicht ohne Grund sagt Vasari, Botticelli sei ein solch ausserordentlicher Zeichner gewesen, dass späterhin alle Künstler sich bemüht hätten, Zeichnungen von seiner Hand zu erwerben. Die Illustrationen zum Dante in ihren Vorzügen und ihren Mängeln sind vielleicht das Charakteristischste, was die Florentiner Kunst am Ausgang des Quattrocento hervorgebracht hat. In der naiven Erzählerfreude den Wandgemälden damaliger Zeit vergleichbar, reichen sie an Tiefe der Empfindung, an Schönheit der Form hinüber zu den Meisterwerken des Cinquecento.

Die neunziger Jahre, Savonarola und das Ende.

Im letzten Decennium fliessen die Nachrichten über Botticellis Leben und Wirken etwas reicher wie vordem, aber im Gegensatz dazu ist diese Periode an Werken seiner Hand ärmer. Die kleine Zahl der auf uns gekommenen Arbeiten ist jedoch um so interessanter, als sie ein getreues Spiegelbild der Stimmungen geben, die den Künstler sowie tausend andere während dieser für Florenz verhängnisvollsten aller Zeiten beherrschten, und die sich in keinen anderen zeitgenössischen Kunstwerken so klar und beredt aussprechen wie in seinen Bildern.

Am Anfang des letzten Jahrzehntes steht als ein sicher datierbares Werk die bereits öfters erwähnte Verkündigung in den Uffizien (Nr. 1316). Das Bild, von Vasari in einer Kapelle des Klosters der Mönche von Cestello, der jetzigen Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi, erwähnt, war, wie aus einer von Milanesi beigebrachten urkundlichen Notiz hervorgeht [1], von Benedetto di Ser Giovanni Guardi für den Preis von dreissig Dukaten zum Schmucke seiner Familienkapelle in obiger Kirche bestellt worden. Da der Altar dieser Kapelle am 26. Juni 1490 vom Bischof Pagagnotti geweiht wurde, so ist anzunehmen, dass das für denselben bestimmte Bild kurz vor oder kurz nach diesem Zeitpunkt gemalt wurde. Maria empfängt die Botschaft stehend vor dem Betpult in einem mit Marmorfussboden versehenem Gemach, dessen hohe Thür sich nach dem Blumengarten und einer Flusslandschaft hin öffnet. Bei den verheissungsvollen Worten des Engels wanken ihr die Knie, sie dreht sich schüchtern nach ihm um, und mit geneigtem Haupte und abwehrender Geste giebt sie ihre Ergebenheit in den göttlichen Willen kund. Der Bote des Herrn ist eben vor ihr niedergesunken, sein Blick ruht inbrünstig auf der Auserwählten, in seinem Gewand flutet noch die Bewegung des raschen Fluges nach.

Eine tiefe Empfindung, ein reiner seelischer Zusammenklang thut sich in dem Ausdruck und der Bewegung beider Gestalten kund. Maria ist voller Demut und Hingabe, Gabriel voller Pflichteifer. Koloristisch macht das Bild jedoch keinen angenehmen Eindruck. Die Färbung ist grau und stumpf, das Rot im Kleid des Engels, das Blau im Mantel der Madonna kalt und grell. Die Konturen sind schwer und hart, die Modellierung flach und verblasen, störend wirken die rötlichen Lichter im grauen Fleisch. Die braunen Haare lösen sich in strähnigen Flechten und fallen nicht mehr in leichtem Gelock herab. Jede Anwendung von Goldlichtern fehlt. Die Landschaft im Hintergrund mit dem zwischen einer befestigten Stadt und einem Schloss dahinfliessenden Strome ist grau und kalt wie an einem Novembertag, der gleiche Baum wie auf dem kleinen Madonnenbilde in der National Gallery ragt auch hier einsam in die Lüfte. Diesem Bilde steht das unsere, wie schon gesagt, stilistisch sehr nahe, es ist derselbe hagere, abgehärmte Madonnenkopf mit dem müden Ausdruck, der sich auch auf den Rundbildern in Turin und in der Borghesegalerie findet [2].

Gleichfalls der späteren Zeit Sandros gehört die stürmisch bewegte Verkündigung in der Art Corporation Gallery in Glasgow (Nr. 48) an. Der Vorgang ist ähnlich

[1]) Zu Vas. III, S. 314.

[2]) Nach Morelli, Die Gal. Borghese etc., S. 107, ist es ebenso wie die Tondi in Turin und in der Borghesegalerie ein Schulbild nach einer Skizze des Meisters.

geschildert. In einem geräumigen Gemache empfängt Maria die Botschaft von dem Engel, der durch einen Portikus hereinschwebt. Durch denselben blickt man auf eine Hügellandschaft. Waagen lobt das Bild trotz der langen Proportionen und der grauen Färbung als eine gute Arbeit[1]).

Als eigenhändige allerdings rein dekorativ behandelte Arbeiten erscheinen mir auch zwei kleine aus einer Predella oder einem Rahmen ausgesägte Täfelchen mit der Maria und dem Verkündigungsengel im Zimmer des Direktors der Corsinigalerie zu Florenz.



Sandro Botticelli.
Die Verkündigung. Uffizien, Florenz.

Die grosse von der Berliner der Casseler Galerie leihweise überlassene Verkündigung (Nr. 443) gilt dagegen dort mit Recht als Werkstattsarbeit[2]).

Aus dem Jahre 1491 haben wir zwei urkundliche Beweise für das Ansehen, dessen sich Botticelli noch bei seinem alten Gönner Lorenzo magnifico erfreute. Am 5. Januar gehört er

[1]) a. a. O., Suppl. IV, S. 459.

[2]) Von Crowe und Cavalc. III, S. 173, unter No. 117 der Berliner Galerie als echtes Werk, aber von nicht hervorragendem Werte bezeichnet.

jener Kommission von Künstlern an, die auf Veranlassung des Medici unter dem Vorsitze der beiden Werkmeister Maso degli Albizzi und Tommaso Soderini zusammengetreten war, um über die zahlreichen für die Konkurrenz der Domfassade eingelaufenen Modelle und Zeichnungen zu entscheiden. Neben Lorenzo di Credi, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino u. a. m. wird auch Botticelli erwähnt. Ebenfalls durch Vermittlung Lorenzos wird ihm am 18. Mai desselben Jahres zusammen mit Domenico und Davide Ghirlandajo und dem Buchmaler Gherardo der Mosaikenschmuck der Kapelle des hl. Zenobius im Dom zu Florenz übertragen. Leider geriet das Unternehmen im folgenden Jahr durch den Tod des Protektors ins Stocken, und es ist uns somit die Gelegenheit genommen, Sandros Fähigkeiten auf diesem von Domenico Ghirlandajo eifrig und mit grossem Erfolg betriebenen Kunstgebiete kennen zu lernen. Auch Vasari berichtet von der Fertigkeit Botticellis in musivischer Arbeit, jedoch in einem anderen Zweige dieser Kunst. Er sei nämlich der erste gewesen, der Bilder auf Fahnen und anderen Draperien aus mosaikartig zusammengesetzten Stoffstücken herzustellen verstanden habe, wodurch seine Arbeiten vor gemalten Fahnen den Vorzug gehabt hätten, dass die mittels Beize aufgetragenen Farben nicht ausgeblichen seien und man die Farbe des Stoffes von beiden Seiten gesehen habe. Letzteres soll wohl heissen, dass die so hergestellten Fahnen mittels der auf beiden Seiten gefärbten, mosaikartig zusammengesetzten Lappen das nämliche Bild von beiden Seiten zeigten. Unter den Arbeiten dieser Art preist Vasari besonders den Baldachin in Orsanmichele, der voll verschiedenartiger Madonnenfiguren gewesen sei [1]). Von diesen und ähnlichen Arbeiten seiner Hand ist meines Wissens jedoch nichts mehr erhalten.

Auch Vorzeichnungen zu Stickereien hat unser Künstler nach Vasaris Zeugnis geliefert, unter denen dieser das gestickte Banner eines von den Mönchen von S. Maria Novella bei Prozessionen gebrauchten Vortragkreuzes wegen der Reichhaltigkeit der figürlichen Darstellung rühmt. Für ein Überbleibsel solcher nach Botticellis Vorzeichnungen ausgeführten Stickereien halte ich die von dem Rückenstück eines Chormantels stammende leider arg zerstörte Krönung Mariae in Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand. Die von einer Cherubglorie umgebene Gruppe Gottvaters und der Jungfrau ist die gleiche wie auf dem grossen Gemälde aus S. Marco, die den Vorhang zurückschlagenden Engel zu beiden Seiten haben ihre Genossen auf dem Altarbilde aus S. Barnaba in der Florentiner Akademie. Ihre flatternden Gewänder verraten in jeder Linie der schön geschwungenen Falten den Entwurf Sandros. Ebenso entsprechen die beiden darunter befindlichen schwebenden Engel, welche das von einem Fruchtkranz umgebene (zerstörte) Wappen des Stifters halten, genau der bereits erwähnten Gruppe dreier aus einem Buche singender Engel auf einer Zeichnung in den Uffizien. Die zu Füssen der Gottheit befindlichen Stifterfiguren sind bis auf die Gesichter leider völlig zerstört. Auch die unter Nr. 814 und Nr. 819 in der Galleria degli Arazzi zu Florenz befindlichen Stickereien mit Heiligenfiguren erinnern an Botticellis Weise, haben jedoch den Entwurf seiner Hand nicht so überzeugend treu bewahrt wie das schöne Mailänder Stück. Zu gleichem Zwecke ist vermutlich auch die sauber auf Seide ausgeführte Federzeichnung, die Auferweckung zweier Knaben durch einen Heiligen im Beisein eines Königes und seines Gefolges, in der Zeichnungssammlung des Louvre (Nr. 424), entstanden. Sie wird dort nur fragweise Botticelli zugeschrieben, ist aber ein echtes und charakteristisches Stück aus seiner späten Zeit, wie eine Vergleichung mit den Zeichnungen zum Dante, besonders zum Paradiso, beweist.

Eine echte, gegenständlich und stilistisch verwandte Federzeichnung mit der Auferweckung eines Knaben befindet sich in den Uffizien (Rahmen 54, Nr. 1149). Der späten Schaffenszeit Botticellis gehört auch die dem Raffaelino del Garbo zugeschriebene, vermutlich für eine Predella bestimmte Federzeichnung mit dem Martyrium der hl. Lucia im Louvre an (Nr. 2009) [2]).

[1]) III, S. 323.

[2]) Louvre Nr. 424 : 0,296 × 0,230. Nr. 2009 : 0,225 × 0,360. Uffizien Nr. 1149 : 0,160 × 0,145. Das im Louvre auf Botticelli getaufte Blatt (No. 104) mit einem in halber Wendung nach rechts genommenen männlichen Kopf und einem im Profil nach rechts vorgebeugt stehenden Manne in Mütze und langem Gewand in Silberstift auf rosa grundiertem Papier rührt nicht von ihm her, sondern steht Raffaelino del Garbo am nächsten. Ebenso verhält es sich mit dem Botticelli im Katalog zugeschriebenen Blatt mit der Halbfigur eines Heiligen ebenda (No. 426).

Ist auch der Mosaikenschmuck der Zenobiuskapelle nicht erhalten, so besitzen wir doch mehrere Längstafeln mit Scenen aus dem Leben dieses Florentiner Bischofs von Botticellis Hand, die uns Ersatz gewähren müssen für die nicht zur Ausführung gelangten Darstellungen der Kapelle. Zwei von diesen ihrem Format nach zum Schmuck von Truhen bestimmten Tafeln befinden sich noch im Besitz des Marchese Rondinelli zu Florenz, eine ist mit der von Quandtschen Sammlung in die Dresdener Galerie übergegangen (Nr. 9), zwei weitere sollen seit kurzem die Sammlung Mond in London zieren. Das erste der in Florenz zurückgebliebenen Stücke zeigt in der Reihenfolge von links nach rechts den Abschied des Zenobius von seiner Familie, seine Taufe und seine Thätigkeit als Priester sowie seine Bischofskrönung durch Papst Damasus. Die Örtlichkeit bleibt die gleiche: ein prächtiger Renaissancebau, der sich in einer pfeilergetragenen Vorhalle nach der Strasse zu öffnet. Auf dem zweiten in Florenz befindlichen Bilde sind drei Wunderthaten des Heiligen dargestellt. Links treibt er zwei unter einer Loggia sitzenden Besessenen den Teufel aus, daneben erweckt er auf offenem Platze den toten Sohn der nach Rom gepilgerten Wittwe, rechts lässt er vor dem Stadtthore den vom hl. Ambrosius gesandten unterwegs gestorbenen Diener zum Leben erstehen. Die beiden letzten Thaten hatte auch Ghiberti in den Reliefs auf dem die Gebeine des Heiligen umschliessenden Bronzeschreine geschildert. Botticelli hält sich in seiner Darstellung jedoch frei von diesem Vorbild. Das Wunder an dem überfahrenen Knaben und den Tod des Heiligen zeigt die Dresdener Tafel. Ersterem Ereignisse, das sich in drei Einzelscenen abspielt, ist der grössere Teil des Bildes eingeräumt. Man sieht den Knaben tot unter einem zweirädrigen Karren liegen, daneben, wie die laut wehklagende Mutter, von einigen Beteiligten umringt, einem Mönche den Verunglückten bringt, der darauf im Inneren der Kirche den Eltern lebend zurückgegeben wird. Wie Crowe und Cavalcaselle in diesen heftig bewegten, überlangen Gestalten und den grellen kreidigen Farben den Stilcharakter der Jugendperiode Botticellis finden können, ist mir unerklärlich. Im Gegenteil sind diese Bilder so charakteristische Beispiele für die späteste Zeit Sandros wie kaum ein zweites Stück. Ob die Ausführung durchgängig eigenhändig ist, erscheint mir bei der teilweise sehr flüchtigen Behandlung fraglich, besonders in der Sterbescene in Dresden dürfte Mitarbeit von Schülern zu erkennen sein[1]).

Stilistisch diesen Bildern eng verwandt und gleich ihnen erst in den neunziger Jahren entstanden erachte ich die Längstafel mit der Geschichte der Virginia in der Sammlung Morelli, jetzt in der städtischen Galerie zu Bergamo. In fünf Gruppen wird der bekannte Hergang erzählt[2]). Die Räumlichkeit ist eine prachtvolle, mit Marmorverkleidung, Reliefs und skulpirten Pfeilern reich geschmückte Renaissancehalle, die in einer apsidalen Nische ihren Abschluss findet, woselbst eine Marmortreppe zu dem Sitz der Richter hinaufführt. Die sorgsame Behandlung der Architektur, die feine Ausführung der über den beiden Thüren angebrachten Schlachtenreliefs stellt dieses Bild auf ungefähr die gleiche Stufe wie die Allegorie der Verleumdung. Die Bewegungen und der Ausdruck sind jedoch übertriebener, die Proportionen noch gestreckter als dort. Einige der zahlreichen kleinen Figuren, wie das schreiende Weib links, entsprechen genau den Gestalten auf den Zenobiusbildern. Den Mittelgrund nimmt ein Trupp Reiter ein; auch hier finden sich analoge Gestalten in dem Auszug des Trajan auf dem Blatte zum X. Gesang des Purgatorio wieder[3]).

Eine ähnliche Darstellung, die Verwandten der Lucrezia schwören an ihrer Leiche Rache, befindet sich im Besitz der Lady Ashburnham in London. Dieses Cassone-Bild ist eine besonders reizvolle Darstellung der Art und steht ebenfalls der Verleumdung nach Apelles nahe[4]). Das würde ja zeitlich mit der Entstehung der Morellischen Längstafel ungefähr stimmen, und man kann vermuten, dass beide ihrem Inhalte nach ursprünglich gemein-

[1]) Morelli, Die Galerien zu München und Dresden, S. 336, hält das Bild für ganz eigenhändig.

[2]) Livius, lib. III, pg. 44 ff. Zwei Cassone mit der gleichen Darstellung von der Hand Botticinis besitzt der Duca di Brindisi (Antinori) in Florenz.

[3]) Nicht Botticelli dagegen gehört die in derselben Sammlung befindliche, von Morelli für eigenhändig erklärte Halbfigur eines segnenden Christus an. Sie ist die schwächliche Leistung eines manierirten Nachahmers.

[4]) Nach einer Mitteilung des Herrn Direktor Bode.

schaftlich zum Schmuck eines Zimmers gedient haben. Vasari erwähnt ja ohne Angabe des Gegenstandes mehrere solche in Nussbaumrahmen eingefügte Tafeln »mit vielen sehr lebhaften Figuren« als Zimmerschmuck im Hause des Giovanni Vespucci[1]). Möglich, dass uns hier Reste dieser Wandvertäfelung erhalten sind.

Die in den zuletzt betrachteten Werken hervortretende Erregtheit und zu Übertreibungen neigende hochgradige Empfindsamkeit Botticellis hat ihren Grund in der von Jahr zu Jahr überhandnehmenden religiösen Schwärmerei, der sich der Künstler seit dem erfolgreichen Auftreten des Dominikanermönches Fra Girolamo Savonarola in Florenz (1490) ganz und gar hingegeben hatte.

In Savonarola entstand den Renaissancebestrebungen ein gewaltiger Gegner[2]). Unter seinem Regimente musste die humanistische Bildung ihre Feuerprobe bestehen. Doch sie hatte zu feste Wurzeln geschlagen, als dass der prophetische Mönch von S. Marco mit seinen mittelalterlichen Anschauungen sie für die Dauer hätte verdrängen können, ebensowenig, wie er das mediceische Prinzipat für die Folge vernichten konnte. Beide erblühten nach seinem Tode erst recht, erstarkten mehr als ehedem. Der heidnischen Bildung wie dem mediceischen Mäzenat galt Savonarolas Kampf in gleichem Masse. Wollte er jener entgegenarbeiten durch die Rückkehr zu einer wahrhaft christlichen Lebensanschauung, so musste er dieses brechen, unter dessen Schutze die Altertumspflege erst die weite Ausdehnung genommen, die Begeisterung für antikes Leben, Wissenschaft und Kunst erst alle Kreise durchdrungen hatte. Ohne die Medici hätte das humanistische Treiben in Florenz nie einen solchen Höhepunkt erreicht, mit ihnen sollte es auch zu grunde gehen. Auf beider Trümmer gedachte der Reformator dann im freien Florenz den theokratischen Staat zu errichten, von dem die Inschrift vom Jahre 1495 am Signorenpalast noch heute beredte Kunde giebt[3]). Für kurze Zeit gelang ihm ja auch die Verwirklichung seiner Ideale, aber gar bald brach der aus religiöser Begeisterung errichtete Bau in sich zusammen.

Savonarolas reformatorische Thätigkeit erstreckte sich auf alle Gebiete. Für unsere Zwecke hier ist jedoch nur sein Verhältnis zur bildenden Kunst von Wichtigkeit und Interesse. Häufig finden sich in seinen Predigten und Traktaten Äusserungen über die Kunst[4]), da er sich wohl bewusst war, dass er gerade auf diesem Gebiete am ehesten einem Verständnis bei dem florentinischen Volke begegnen würde. Dass er die Darstellung heidnischer Stoffe verbot, versteht sich bei seiner feindlichen Stellung zur antiken Kultur und Literatur von selbst. Sollen doch Terenz und Ovid, Catull und Tibull verbrannt werden, sind ihm doch Platos und Aristoteles Schriften nicht anderes als eine Fundgrube ketzerischer Ansichten. »Lasst ab von den Götzen, die ihr in eueren Häusern habt, ich meine die unanständigen Gemälde.« heisst es in einer Fastenpredigt 1497. »Es giebt gewisse Leute«, predigt er um die gleiche Zeit, »welche unzüchtige Bilder in ihren Zimmern haben und sagen: die haben uns so und soviel gekostet, wir dürfen sie nicht vernichten. Solche Leute jedoch haben nicht den Geist Gottes in sich«. Vor allem untersagt Fra Girolamo die Darstellung nackter Figuren. »Aristoteles, der doch ein Heide war, sagt schon in seiner Politik, dass man keine unzüchtigen Figuren malen dürfe allein aus Rücksicht auf die Kinder, die durch solchen Anblick verdorben werden. Was soll ich da gar über euch, christliche Maler, sagen, die ihr halbnackte Figuren hinstellt! Das ist Unrecht, enthaltet euch dergleichen. Und ihr, die ihr solche Werke in eueren Häusern habt, übertüncht sie, vernichtet sie und thut so ein Gott und der Jungfrau Maria wohlgefälliges Werk.«

Ebenso verurteilt Savonarola in einer Fastenpredigt des Jahres 1496 in scharfen Ausdrücken die Profanierung religiöser Darstellungen durch Einführung von Porträtfiguren unter der Maske von Heiligen und deren prächtiges Auftreten im Gegensatz zu der evangelischen Einfachheit. »Ihr opfert dem Moloch sagt der Prophet d. h. dem Teufel. Meinen Tempel und

[1]) III, S. 312.

[2]) Vgl. E. Müntz, Savonarole et la Reaction contre la Renaissance, L'Art 1881, IV, S. 162 ff.

[3]) Christo regi, suo domino dominantium liberatori, deo summo, opt. max. Mariaeque virgini Reginae dicavit S. P. Q. F.

[4]) Zusammengestellt von G. Gruyer, Les illustrations des écrits de Jérome Savonarole publiés en Italie au XV^e^ et au XVI^e^ siècle et les paroles de Savonarole sur l'Art, Paris 1879. Daraus sind zum Teil die folgenden Zitate entnommen.

meine Kirchen habt ihr euerem Gotte Moloch überliefert. Welche Unsitte herrscht in Florenz! Sobald die Mütter ihre Töchter verheiratet haben, beeilen sie sich, dieselben mit Ostentation zu zeigen, putzen sie wie Nymphen auf und führen sie in diesem Aufzug nach S. Reparata. Da habt ihr denn die Götzen, die ihr in meinen Tempel gestellt habt! Die Figuren, die ihr in den Kirchen malen lasst, sind die Bilder euerer Götter, und die jungen Leute sagen sofort beim Anblick dieses oder jenes Mädchens: diese ist eine reine Magdalena oder dort ein wahrer Johannes! In den Kirchen aber Heilige malen, die dem ersten Besten auf der Strasse gleichen, ist ein grosses Unrecht und ein schweres Verbrechen gegen die göttlichen Dinge. Ihr Maler handelt übel; wenn ihr die Folgen solchen Thuns voraussähet, wie ich sie voraussehe, ihr würdet nicht mehr derlei Bilder malen. Alle Nichtigkeit der Welt bringt ihr in die Kirche. Glaubt ihr etwa, die Jungfrau Maria sei so gekleidet gewesen wie ihr sie darstellt? Ich aber sage euch, dass sie in ganz einfacher Kleidung einherging wie eine arme Frau, und dass sie ihr Gesicht in Züchtigkeit fast ganz verhüllt trug. Desgleichen die hl. Elisabeth. Ihr würdet gut daran thun, solch freche Gebilde zu zerstören. Ihr gebt der Jungfrau Maria ja das Ansehen einer Dirne. Seht nur, wie ihr das Göttliche in den Staub zieht!«

In Savonarolas Augen dient die bildende Kunst ausschliesslich didaktischen Zwecken, sie soll denen, die nicht lesen können, die heiligen Geschichten erzählen und ihren Inhalt verdeutlichen: »Die Bilder in den Kirchen sind die Bücher der Kinder und Frauen. Man sollte bei ihrer Ausführung deshalb noch vorsichtiger zu Werke gehen als es die Heiden gethan, wie z. B. die Aegypter, welche nichts Unpassendes malen liessen. Vor allem muss man die anstössigen Figuren vermeiden und keine Darstellung dulden, deren Mittelmässigkeit Gelächter erregt. Nur die ausgezeichnetsten Meister dürfen in den Kirchen malen und nur anständige Dinge. Wenn sie die Jungfrau darstellen, müssen sie dieselbe mit all der Bescheidenheit ausstatten, die ihr eigen gewesen ist.« Noch deutlicher spricht er sich über die der Kunst obliegende erzieherische Aufgabe aus in einer Predigt über das erste Kapitel Johannis: »Wer sich in der Liebe Gottes erhalten will, der muss sich von Zeit zu Zeit stiller Betrachtung hingeben, die Schrift studieren, Predigten hören, Himmel und Erde betrachten und sich in Christi Thaten versenken. Jede dieser Beschäftigungen wird euch den Herren lieben lehren und euch hohe Wonne verschaffen. Diejenigen aber, die nicht lesen können, sollen sich die Gemälde beschauen, damit sie darin das Leben Christi und seiner Heiligen kennen lernen.« »Denn«, sagt der Prediger in einem schönen Vergleich an einer anderen Stelle, »die Liebe ist wie ein Maler. Die Werke eines guten Malers entzücken die Menschen so, dass sie sich ganz in ihren Anblick verlieren, häufig sogar dadurch in Exstase versetzt werden und ihrer selbst ganz vergessen. Dies ist auch die Wirkung, welche die Liebe zu Jesus Christus in unserer Einbildungskraft hervorruft.« Bestimmter bezeichnet Savonarola einige für die Kunst besonders darstellungswerte Gegenstände in einer Fastenpredigt des Jahres 1497: »Verbannt aus eueren Zimmern die unzüchtigen Figuren. Erziehet euere Kinder in Ehrbarkeit, zeigt ihnen die Werke Gottes z. B. Bilder mit Darstellungen der Hölle und des Paradieses. Und indem ihr ihnen die Hölle erklärt, sagt ihnen: Seht hier sind Menschen, die verdammt wurden, weil sie in ihrer Kindheit Vater und Mutter missachteten und hier solche, die gestohlen haben. . . . Ebenso zeigt ihnen das Paradies und sagt: Diese hier wohnen bei den Engeln, weil sie Vater und Mutter geehrt, weil sie niemals unehrbare Rede geführt, weil sie gut und fromm gewesen sind.« Doch solche umfangreiche Bilder kann nicht jeder in seinem Hause haben, aber ein Kruzifix kann und muss jeder besitzen, und unter allen Werken der Kunst zur Ausschmückung des Heims giebt ihm Savonarola den ersten Platz: »Folgt nicht denen, die in ihren Zimmern unehrbare Bilder haben, die zur Verführung anreizen, glaubt mir, denn unsere Sinne sind befangen. Blickt auf das Kruzifix wie in ein Buch und leset es, ihr werdet darin ein vorzügliches Mittel zur Stärkung des Glaubens finden.«

Aber wer religiöse, zur Andacht und Verehrung bestimmte Gebilde schafft, muss nach Fra Girolamos Ansicht unbedingt selbst ein gläubiger und frommer Christ sein. Deshalb stellt er an die Künstler die Anforderung, ihren Götzen zu entsagen und ihr Heil in der Kirche zu suchen. Sie sollen jenen frommen Männern folgen, die durch Predigten auf den Lebenswandel des Volkes einzuwirken versuchen, die heiligen Schriften erklären und die Menschen glücklich

machen wollen. Denn diese würden den Malern, welche mit Werken beschäftigt sind, die Werke ihrer Hand und auch Werke Jesu Christi sind, grosse Kraft und starken Trost verleihen. Nur so kann seiner Meinung nach die Kunst gedeihen, denn »diese ist ein Erzeugnis unseres Geistes und Kunstwerke entstehen aus menschlicher Erfindung«. »Jeder Maler«, heisst es in einer Predigt von 1497, »malt sich selbst. Er malt sich nicht sowohl als Mensch, da er ja auch Löwen, Hirsche, Männer und Frauen bildet, sondern er malt sich vielmehr als Maler, d. h. er realisiert seine eigenen Gedanken. Wie verschiedenartig auch der Inhalt seiner Darstellungen sein mag, immer tragen dieselben den Stempel seines Geistes.«

Auch der Prior von S. Marco will die Natur zur Lehrmeisterin der Kunst haben. Im Advent des Jahres 1493 predigte er: »Die Kunst muss die Natur nachahmen so gut sie kann. Ich will dies an dem Beispiel des Malers und seines Schülers klar machen. Sagt mir, was sucht der Schüler beim Meister? Ich will es euch sagen: Der Meister entwirft ein Bild in seiner Phantasie, das seine Hand auf dem Papier ausführt, und dieses Bild trägt den Stempel seiner Erfindung. Der Schüler studiert diese Zeichnung und bemüht sich, sie nachzuahmen. Allmählig, dank solcher Modelle, nähert er sich dem Stile seines Meisters. So sind auch alle Dinge in der Natur und alle Geschöpfe aus dem Geiste Gottes entsprungen. Gott trug sie von Anfang an in sich, weil er seit aller Ewigkeit die Idee und die äussere Form aller Dinge, die er gemacht, in seinem Geiste hatte und hat. Und als er daranging, die Welt zu schaffen, da prägte er diese Ideen, diese Bilder, diese Modelle in lebendigen Formen aus. Wollen wir Gott nachahmen, den wir nicht sehen? Wie werden wir da zu Werke gehen? Wir werden die Zeichnungen, Modelle und Bilder seiner Hand betrachten, d. h. wir werden die Gegenstände der Natur nachahmen wie der Maler, der zum Modell einen Baum oder einen Menschen nimmt und danach sein Bild macht. Merkt euch indess, dass die Kunst trotz aller Fertigkeiten eines Künstlers die Natur nicht völlig nachahmen kann, denn ihr fehlt das Leben.« Doch die körperliche Schönheit allein bedingt für Savonarola weder im Leben noch in der Kunst den Wert einer Persönlichkeit, die geistige Schönheit ist ihm das Ausschlaggebende. Hören wir ihn in einer über Ezechiel gehaltenen Fastenpredigt 1497 seine ästhetischen Ansichten entwickeln: »Die Schönheit eines Mannes oder eines Weibes ist um so grösser und vollendeter, je ähnlicher sie der ersten, ursprünglichen Schönheit ist. Die Schönheit besteht nicht allein in den Farben, sie ist eine Eigenschaft, die in dem Gleichmass und der Übereinstimmung der Glieder und der übrigen Teile des Körpers beruht. Ihr werdet ein Weib nicht allein deshalb für schön halten, weil sie eine schöne Nase und schöne Hände hat, sondern, weil alles an ihr wohl proportioniert ist. Doch woher kommt diese Schönheit? Wenn ihr genau zusehet, so werdet ihr erkennen, dass sie aus der Seele kommt. Denn sobald die Seele entwichen ist, wird der Körper bleich und entstellt: seine Schönheit ist verschwunden. Desgleichen wenn ein Künstler eine Figur nach der Natur malt, ist sein Werk immer weniger schön als sein Modell. Denn trotz all seines Verdienstes kann er seinem Gemälde doch nicht das Leben geben, welches die Natur beseelt, und die Kunst kann der Natur nicht völlig gleichkommen Frauen, rühmt euch nicht eurer Schönheit, ihr seid alle hässlich! Wollt ihr die Schönheit der Seele sehen? Schaut euch einen frommen Menschen an, Mann oder Weib, der die Anfechtungen des Fleisches bezwungen, schaut ihn an, wenn er betet und wie sich sein Antlitz verklärt vom Glanz der göttlichen Schönheit oder wenn er sein Gebet vollendet hat: Ihr werdet die Schönheit Gottes auf seinem Gesicht leuchten, ihr werdet ein engelgleiches Antlitz sehen Nehmt einen heiligen aber äusserlich hässlichen Mann, ihr werdet erkennen, dass ein jeder ihn gern anschaut, und dass die Heiligkeit seiner Hässlichkeit zum Trotz auf seinem Antlitz strahlt und ihm Anmut verleiht.« An einer andern Stelle heisst es in gleichem Sinne: »Wie unsere Vernunft sich der Organe des Körpers als ihrer Werkzeuge bedient, so üben unsere Gedanken, besonders im Stadium des Affektes, einen grossen Einfluss auf den Körper aus und spiegeln sich vor allem in den Augen und in dem Gesichtsausdruck Da jede Wirkung der Ausdruck ihrer Ursache ist, so steht es fest, dass die Schönheit und das verehrungswürdige Aussehen eines vollendeten Christen notwendigerweise in der Schönheit der Seele und der Frömmigkeit seines Lebenswandels besteht. Man sieht also, dass die innere Schönheit, die Güte und Reinheit der Seele, einen grossen Einfluss auf die äussere Schönheit ausübt.«

Wenn bei irgend einem seiner kunstverständigen Zuhörer, so mussten diese Worte Savonarolas bei Botticelli auf fruchtbaren Boden fallen. Durch die Beschäftigung mit Dante war er für den Mysticismus des prophetischen Mönches vorbereitet. Sein tief religiöses Gemüt hatte ja stets in seinen Schöpfungen nach Ausdruck gerungen, nicht selten auf Kosten der Form. Hier wurden seine Bestrebungen nun durch den von ganz Florenz wie ein Orakel verehrten Mund Fra Girolamos sanktioniert. Sandros Begeisterung für »Schönheit der Seele« kennt jetzt keine Grenze mehr. Wenn sie nur zum Ausdruck gelangt, so scheint ihm jede Bewegung erlaubt. Jedem Gliede muss sich die seelische Erregung mitteilen, in jeder Miene, jeder Geste die überströmende Empfindung sich kund thun. Aber nicht allein in der Kunst, auch im Leben folgt er blindlings den Vorschriften des Reformators, indem er seinem ganzen Dasein ein streng religiöses Gepräge verleiht. Er ward, nach Vasaris Mitteilung, ein begeisterter Parteigänger des Dominikaners, ein »Piagnone«, wie man dessen mit Prozessionen und frommen Gesängen die Stadt erfüllenden Anhänger im Gegensatz zu ihren Gegnern den »Arrabiati« nannte. Botticelli ist nicht das einzige Beispiel für den unumschränkten Einfluss des Mönches auf die Florentiner Künstlerschaft. Man weiss, dass Baccio della Porta aus Gram über Savonarolas Tod für einige Zeit ganz der Kunst entsagte und am 26. Juli 1500 in Prato das Ordenskleid des hl. Dominikus nahm. Er ist als Fra Bartolommeo in der Kunst stets ein schwärmerischer Verteidiger der Kunstdoktrinen seines Meisters geblieben. Michelangelos Verhältnis zu Savonarola ist bekannt. Schon 1495 wählte der Miniaturmaler Benedetto Bettuccio die Kutte, und im gleichen Jahre Ambrogio, der Sohn des Andrea della Robbia, der selbst ein begeisterter Anhänger des Dominikanerpriors war. Der Bildhauer Baccio da Montelupo musste nach der Verbrennung Savonarolas aus Florenz fliehen, um der Verfolgung seitens seiner Gegner zu entgehen. Simone Cronaca, der Vollender des Palazzo Strozzi, übernahm 1495 auf Fra Girolamos Befehl die Umgestaltung des grossen Saales im Palazzo vecchio, »ein grosser Freund und ergebener Anhänger des Mönches«, wie Vasari berichtet. Lorenzo di Credi, der ein Portrait Benivienis, des gelehrten Freundes und wissenschaftlichen Verteidigers des Mönches, malte, gehörte ebenfalls zu dessen eifrigsten Anhängern.

Solange Lorenzo magnifico selbst mit Ruhe und Einsicht den Angriffen des Reformators gegenüberstand und die Zügel des Staatswesens mit sicherer Hand führte, treffen wir auch Botticelli noch als Klient des Mediceers, wie die Aufträge aus den Jahren 1491 beweisen. Als aber nach dessen Tod (1492) sein hochfahrender, unfähiger Sohn Piero im November 1494 Florenz an Karl VIII. auslieferte, trat der Künstler an der Seite der ehemaligen intimsten Freunde Lorenzos, wie Politian, Pico della Mirandola, Marcilius Ficinus, zur Partei jenes Mannes über, der die Vertreibung der Medici bewirkt hatte und Florenz die alte Freiheit wiedergeben wollte. Savonarolas unbeschränktes Regiment über Florenz fällt in die Jahre 1494 bis 1498. Im Jahre 1496 zählte Sandro sicher zu seinen Anhängern, wie der bereits erwähnte Brief Michelangelos beweist, den dieser mit der bezeichnenden Überschrift »Christus« unter Botticellis Adresse an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, den Auftraggeber des Giovannino, sandte. Vasari in seiner einseitigen Parteinahme für die Medici und seiner Abneigung gegen alles, was mit Savonarola zusammenhängt, behauptet, Botticelli habe sich in seiner leidenschaftlichen Parteigängerschaft ganz von der Malerei abgewendet, wodurch er in Armut und Elend verfallen sei. Diese Behauptung des Biographen ist jedoch mit Vorsicht aufzunehmen. Im Jahre 1496 malt Sandro im Schlafsaal der Nonnen von Monticelli einen hl. Franziskus al fresco, und diese Thatsache beweist, dass er damals noch künstlerisch thätig war. Leider ist diese Arbeit nicht mehr erhalten, wir würden darin wahrscheinlich die beste Illustration zu Savonarolas Worten über die Wirkung der seelischen Schönheit auf das Äussere selbst eines hässlichen und asketischen Menschen haben. Aus dem Jahre 1498 besitzen wir die Vermögenserklärung Sandros und seines Bruders Simone. Sie wohnten gemeinsam im Hause der Benincasa und des Lorenzo Filipepi, der Kinder ihres ältesten Bruders Giovanni, im Viertel Ognissanti[1]). Als gemein-

[1]) Es lässt sich daraus entnehmen, dass Botticelli nicht verheiratet gewesen ist. Damit stimmt auch die vom Anonymus erzählte Anekdote: Tommaso Soderini versuchte eines Tags, den Künstler zum Heiraten zu bewegen. Doch dieser antwortete ihm: »Es ist nur wenige Nächte her, da träumte mir, ich sei verheiratet. Ich empfand darüber einen solchen Schmerz,

schaftlichen Besitz geben die Brüder ein Wohnhaus und ein Stück alten Weinlandes vor der Porta di S. Frediano an. Danach muss die von Vasari behauptete Armut unseres Künstlers nicht so gross gewesen sein.

Vasari berichtet ferner, dass der beste nach einer Zeichnung Botticellis angefertigte Stich der »trionfo della Fede di Fra Girolamo Savonarola« gewesen sei[1]). Was der Biograph damit meint, ist nicht klar. Die erste Ausgabe von Savonarolas Tractat »Verità della fede christiana«, den Vasari unter dem »trionfo della Fede« verstehen könnte, ist aus dem Jahre 1516, also sechs Jahre nach Sandros Tod. Der ihm beigegebene Holzschnitt, Gottvater von Cherubin umgeben hält den gekreuzigten Christus im Arme, hat nichts von Sandros Stil. An den in der »breiten Manier« ausgeführten Kupferstich (B. XIII, 88, Nr. 7; Pass. V. 8; Koll. S. 611, Nr. 68) kann ganz abgesehen von der unserem Meister fremden Formengebung schon wegen der aus der Aufschrift hervorgehenden Beziehung der Darstellung auf die Predigerthätigkeit des Minoritenmönches Fra Marco aus dem Kloster S. Maria in Gallo bei Ancona nicht gedacht werden. Von einer sonstigen Verherrlichung der Lehre Savonarolas von Botticellis Hand ist mir unter den damaligen Holzschnitten und Kupferstichen nichts bekannt.

Es ist selbstverständlich, dass sich Sandro in jenen Jahren, wo er der Führerschaft Savonarolas ganz und gar vertraute, der Darstellung aller von diesem als ketzerisch und unzüchtig bezeichneten Stoffe enthielt. Man wird daher in diesem Zeitraum vergebens nach Bildern mythologischen Inhaltes suchen. Wer weiss, wie viele seiner »halbnackten Figuren« den von einem blinden Fanatismus geschürten Opferbränden in den Karnevalstagen 1496 und 1497 auf der Piazza della Signoria zum Opfer fielen! Ein Glück fürwahr, dass sich seine beiden Hauptwerke aus diesem Darstellungskreise in der abgelegenen Mediceervilla der Zudringlichkeit der von Savonarola organisierten Knabenpolizei entzogen, die, in die Häuser eindringend, »Gegenstände der Verdammnis« einforderten. Wahrscheinlich hätte der Künstler selbst in dem in Florenz krassierenden Sittlichkeitsfieber seine Geburt der Venus auf den Scheiterhaufen geschleppt. Der Reformator erlaubte ja nur religiöse, der Unterweisung und Erbauung dienende Bilder. Wie mag sich der Illustrator der divina commedia in dem Gefühle, ein gutes Werk vollbracht zu haben, gefallen haben, als er von der Kanzel herab die Darstellung der Hölle und des Paradieses empfehlen hörte! Der Dominikaner verlangte ausserdem die Schilderung des Lebens und Leidens Christi. Sandro gehorchte, soviel ihm seine Bussübungen überhaupt Zeit zur Ausübung seines Handwerkes liessen, auch dieser Vorschrift. Hatte er sich früher nie mit der Leidensgeschichte des Erlösers beschäftigt, so besitzen wir unter den wenigen Arbeiten jener Jahre zwei Gemälde mit der Grablegung Christi. Die grössere Komposition befindet sich in der alten Pinakothek zu München (Nr. 1010), die kleinere in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand (Nr. 35).

Unter dem zerschmetternden Eindruck einer Charfreitagspredigt in S. Maria del Fiore hat Sandro das Bild in München geschaffen, das an Grösse der Erfindung, an dramatischer Wucht der Handlung einzig dasteht unter den Arbeiten seiner Hand. Es ist der Aufschrei einer bis zur Verzweiflung betrübten Seele. Die laute Klage um den am Kreuz gestorbenen Heiland hallt wider an dem Gestein des Felsengrabes, vor dem die Getreuen sich zum letzten Liebesdienst versammelt haben. Maria hat der Schmerz überwältigt. Ohnmächtig sinkt sie zurück, von Johannes liebevoll aufgefangen. Ihre Arme, die einst den Sohn als liebliches Kindlein getragen, ihre Kniee, die ihn so oft geschaukelt, sie vermögen nicht mehr den Toten zu halten, der nun starr und kalt mit steif herabhängenden Armen in ihrem Schosse ruht. Doch die eine der Frauen ist schon bereit, knieend stützt sie mit beiden Händen Christi Haupt, das, der erschlaffenden Hand der Mutter entgleitend, herabfällt und drückt weinend die Lippen auf das geliebte Antlitz. Von der anderen Seite ist Magdalena genaht und benetzt mit ihren

dass ich erwachte und nicht mehr einschlafen konnte, so dass ich mich erhob und die ganze Nacht durch Florenz rannte wie ein Besessener«. Da erkannte Messer Tommaso, dass an diesem Hagestolz Hopfen und Malz verloren sei!

[1]) III, S. 317, Mise in stampa ancora molte cose sue di disegni ch'egli aveva fatti, ma in cattiva maniera, perchè l'intaglio era mal fatto: onde il meglio che si vegga di sua mano è il trionfo della Fede di fra Girolamo Savonarola da Ferrara.



Sandro Botticelli — Alte Pinakothek, München

DIE GRABLEGUNG CHRISTI

Thränen die Wundmale der Füsse, auf die ihre gelösten Flechten herabfallen. Die dritte der Frauen steht neben der Gottesmutter; das Gesicht schaudernd mit dem Mantel verhüllend, blickt sie voller Schmerz und Grauen auf die blutigen Nägel in ihrer Hand. Diese Gestalt vervollständigt die in musterhafter Weise als abgestumpfte Pyramide aufgebaute Hauptgruppe. Neben ihr, etwas abseits, steht Petrus mit klagend erhobener Rechten, ihm entsprechend auf der linken Seite Paulus und Hieronymus als stumme Zeugen des Traueraktes.

In der Bildung Christi weicht Sandro völlig ab von der Tradition. Gedenkend der Worte Savonarolas über die Schönheit des Heilands[1]) stellt er ihn dar als kräftigen, fast bartlosen Jüngling. Kein Todeskampf hat die edlen Züge entstellt, keine Spuren der erlittenen Qualen zeigt der sehnige Körper, ja ein Schimmer von Freudigkeit liegt über dem jugendlichen Antlitz gebreitet. Tobt auch der heftigste Schmerz in aller Herzen, so hat der Meister doch in dem Ausdruck und der Bewegung der Gestalten noch Mass zu halten verstanden. Nirgends überschreitet er die Grenzen des Wohllautes. Aber der völlig gelöste Faltenwurf der grellfarbigen Gewänder, die stumpfe braune Färbung mit den schweren schwarzen Umrissen, die leidenschaftlichen Schmerzensausbrüche in den beiden am Boden kauernden Frauen — alles dies sind Merkmale der spätesten Zeit seines Schaffens, sie weisen das Bild in die letzten Jahre des Jahrhunderts. Zwei Werke sind es, deren Erinnerung bei dem Anblick dieser Schöpfung Botticellis erweckt wird: Donatellos Grablegung im Santo zu Padua und Michelangelos Pietà in S. Peter zu Rom. Donatellos und Botticellis Werke sind sich innerlich verwandt in der Darstellung des lauten, leidenschaftlichen Schmerzes, der dramatischen Bewegtheit der Komposition. Michelangelo dagegen, dem bei der in diese Zeit fallenden Entstehung seines Bildwerkes (1499) das Gemälde seines älteren Freundes nicht unbekannt geblieben sein mag, vermeidet die Heftigkeit des Affektes und bringt im Gegensatz dazu die höchste Resignation im stummen Schmerz der Mutter wohlthuend und versöhnend zum Ausdruck.

Ob man angesichts der zwar unterlebensgrossen jedoch nicht kleinen Figuren des Münchner Bildes annehmen kann, es sei identisch mit der von Vasari in S. Maria Maggiore erwähnten Pietà, obwohl diese ausdrücklich *con figure piccole* bezeichnet wird[2]), mag dahingestellt bleiben. Doch möchte man aus dem Standort des Gemäldes *allato alla capella de' Panciatichi* schliessen, dass es sich um ein Hochbild an einem Pfeiler handelte. Beide Faktoren, kleine Figuren und Hochformat, finden sich vereinigt bei der zweiten Darstellung desselben Gegenstandes im Museum Poldi-Pezzoli zu Mailand. Auch hier nimmt die ohnmächtig zurücksinkende Maria die Mitte ein. Der sie auffangende Johannes steht nicht mehr neben sondern hinter ihr, hält ihr das Haupt und blickt voll Schmerz und Besorgnis auf die Mutter herab. Ihre Rechte lässt den auf ihren Knieen liegenden Sohn los, die Linke ruht schlaff auf der Schulter einer der Frauen, die, sich herabneigend, behutsam mit beiden Händen das Haupt Christi stützt. Dadurch ist zwar der schaurige Eindruck des hinten überstürzenden Leichnams gemildert, aber die Handlung hat auch an momentaner Wirkung verloren. Magdalena hält auch hier die Füsse des Toten umklammert, ihre am Boden kauernde Gestalt windet und krümmt sich im wilden Schmerz. Über ihr steht weinend, das Gesicht in den Händen vergraben, die dritte der Frauen. Nikodemus bildet, über Johannes stehend, den Abschluss der pyramidal aufgebauten Komposition. In voller Verzweiflung wendet er den Blick gen Himmel, gleichsam in Anklage Dornenkrone und Nägel weisend. Den Hintergrund bildet das Felsengrab mit seiner schwarz gähnenden Öffnung.

Das Bild steht nicht auf gleicher Höhe wie das Münchener, die Gestalten sind überlang, die Bewegungen und Stellungen, besonders bei Magdalena, unnatürlich und übertrieben. Botticelli ist hier nicht mehr Herr der Form geblieben. Die Farben der Gewänder sind grell; gelb, ziegelrot, grün sind die herrschenden Nüancen, das Inkarnat ist lederfarben, die Falten brüchig und langgezogen. Trotzdem kann ich nicht Frizzonis Ansicht teilen, der hier die Arbeit

[1]) Predigt über Amos 1496.

[2]) Borghini, der ebenfalls die Kleinheit der Figuren betont, sah das Bild nicht mehr an seinem ursprünglichen Platze, zu Richas Zeiten befand es sich in der Sakristei der Kirche.

eines Schülers oder Nachahmers sieht[1]), noch weniger Morelli verstehen, der in diesem in Format und Komposition völlig abweichenden Bilde eine kümmerliche Kopie des Münchener Exemplares erkennen will[2]). Der leidenschaftliche, bizarr wirkende Zug und die stumpfe Farbengebung, welche dem Mailänder Bilde eigen sind, kommen nicht auf Rechnung eines Schwächeren, sondern sind charakteristische Merkmale der unter religiöser Schwärmerei und gemütlicher Erregung leidenden Kunst Sandros in dieser Periode.

Nur Erzeugnis der Werkstatt oder Schule dagegen ist eine umfangreiche Darstellung des Pfingstfestes in lebensgrossen Figuren bei Sir Francis Cook in Richmond. Der Stil ist derjenige der Spätzeit des Meisters.

Auch am Ende seines Schaffens greift Botticelli noch einmal zur Gestaltung des in seiner früheren Zeit mit soviel Anmut und Liebe behandelten Vorwurfes der Madonna mit dem Kinde und dem Johannesknaben vor einer Rosenhecke. Doch wie abweichend von damals ist seine Auffassung jetzt! Auf dem im Palazzo Pitti befindlichen Bilde (Nr. 357) sitzt Maria nicht mehr in lauschiger Ecke im heiteren Spiel mit dem Kinde, dem der Täufer andächtig zuschaut, sondern in Trübsal wandelt sie einher, den Sohn auf dem Arme. Da kommt Johannes herangeschritten, die Mutter macht Halt, reicht ihm den Gespielen zum Kuss herab, und beide Kinder umarmen sich innig, ja leidenschaftlich. Dabei liegt eine Wehmut auf den Gesichtern, als ob es schon hier einen Abschied auf ewig gelte. Die Madonna beugt sich tief herab, Christus windet sich in den Armen des Freundes. Das ganze Bild ist eine Bogenlinie, die Färbung branstig, die Falten sind wie geknicktes Schilf. Maria zeigt denselben Typus wie die Magdalena auf dem eben besprochenen Bilde, gleich grotesk ist die Biegung ihres Oberkörpers. Auch hier gilt dasselbe Urteil wie dort: Trotz des unleugbaren Manierismus ist dieses Bild ein echtes spätes Werk Sandros. Es ohne weiteres unter das Schulgut zu werfen, wie Morelli thut, ist ein etwas gewaltsames Verfahren zu gunsten des Meisters.

Werkstattsarbeit dagegen ist ein kleines Bild in der Sammlung Dreyfus zu Paris, wo sich das gleiche Motiv, nur im Gegensinn, findet. Johannes ist daselbst knieend dargestellt.

Noch eine andere aus den siebziger Jahren beliebte Komposition begegnet uns hier wieder um die Wende des Jahrhunderts: Die Anbetung der Könige. Das jetzt in ganz zerstörtem Zustand im Depot der Uffizien befindliche Bild stammt aus dem Palazzo Vecchio, und es ist daher anzunehmen, dass wir darin jene *l'istoria de 3 magi* zu erkennen haben, die der Anonymus *nel palazzo de signori sopra la scala che va alla Catena* erwähnt. In der Höhe ungefähr mit dem Bilde gleichen Inhaltes aus S. Maria Novella übereinstimmend, in der Breite dasselbe jedoch übertreffend, führt uns diese schmählich zugerichtete Tafel die bekannte Begebenheit in einer Unmenge von Figuren vor. Unter einem Strohdach, vor einer Grotte, die durch spätere Hand in ein Felsenthor umgewandelt ist, und worüber sich ursprünglich ein Engelreigen befand, steht Josef auf den Krückstock gestützt, daneben sitzt Maria mit dem Kinde, dessen Füsschen der auf den Knieen heranrutschende König küsst. Fünf andere Männer, gleich diesem ohne Abzeichen ihrer Würde, knieen im Vordergrund. An sie reiht sich auf beiden Seiten eine grosse Zahl teils in Verehrung sich nahender teils in erregtem Gespräch auf den Vorgang deutender Personen. Den Abschluss bildet der Tross der Knappen mit den Pferden, zum teil ganz übermalt, zum teil, wie die langen grau in grau ausgeführten Reiterzüge im Hintergrund, spätere Zuthat. Auch die Madonnengruppe mit Josef ist durch einen Restaurator des XVII. Jahrhunderts vollständig überpinselt. Infolge dieser starken Retouchen und der sonstigen schlechten Erhaltung macht das Bild keinen erfreulichen Eindruck und hat an Botticelli selbst als Urheber zweifeln lassen[3]). Ob die Ausführung eigenhändig ist, vermag ich bei dem jetzigen Zustand der Tafel nicht zu entscheiden; die Komposition, Auffassung und Zeichnung der Figuren sind dagegen ganz im Charakter der eigenen spätesten Arbeiten Sandros und rühren von ihm selbst her. Es finden sich genug Reminiscenzen an Gestalten aus der Geschichte des Zenobius und der Virginia. Eine schwärmerische Begeisterung, eine der Aussenwelt gänzlich vergessende Hingabe

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XVII, S. 49.
[2]) Die Galerien zu München und Dresden, S. 125.
[3]) Kunstchronik, Bd. XVI. S. 275.

an den erschienenen Messias spricht aus allen Mienen, liegt in jeder Geste. Die Körper biegen und winden sich in überströmendem Gefühl, eine fieberhafte Erregung durchzuckt jedes Glied. Der eine erhebt in lautem Jubel die Hände, der andere, am Boden kauernd, kreuzt sie in tiefster Zerknirschung über der Brust; dieser weist mit ausgestreckter Hand auf Christus, jener streckt in feierlichem Schwur die Rechte gen Himmel; ein anderer schützt wie geblendet von der Erscheinung die Augen, ein zweiter legt, von plötzlichem Erstaunen gepackt, die Hand an den geöffneten Mund; ein weissbärtiger Alter wendet sich sogar weinend ab, unfähig seiner Gefühle Herr zu bleiben. Dieselbe tief religiöse, leidenschaftliche Empfindung, welche die Getreuen Christi, die frommen Pilger an der heiligen Krippe beseelt, spricht auch hier aus jeder Bewegung, stempelt auch dieses Bild zu einem unter Savonarolas Einfluss gemalten künstlerischen Glaubensbekenntnis. Eine äusserliche Bestätigung findet diese Beziehung noch durch die Anwesenheit Savonarolas selbst auf dem Bilde. Denn wohl mit Recht hat man sein Porträt in dem links neben Josef stehenden Mann in Dominikanerkutte — die einzige Mönchsgestalt auf dem ganzen Bilde — der seinen Nebenmann mit ausgestreckter Linken auf das Christuskind weist, zu erkennen geglaubt[1]). Ob dieser Nebenmann in grauem Haar Lorenzo de' Medici ist, wie ebenfalls behauptet worden, mit dessen Zügen der hier Dargestellte allerdings entfernte Ähnlichkeit zeigt, wollen wir dahingestellt sein lassen. Sandro hätte dann seinen Gönner allerdings in anderer Umgebung und unter anderen Verhältnissen dargestellt wie das erste Mal.

Eine Wiederholung der Gruppe auf der linken Seite hinter Savonarola mit dem sich bäumenden Pferde besitzt Mr. Salting in London. Ich konnte an Ort und Stelle nicht entscheiden, ob dieses ebenfalls sehr retouchirte, nur in Untermalung auf Leinwand ausgeführte Stück, zu dem noch ein zugehöriger Teil in anderem Besitze sich befinden soll, das Überbleibsel eines grösseren Ganzen, etwa einer Wiederholung des obigen Bildes, oder nur ein Entwurf zu diesem ist. Es schien mir jedoch von Botticelli selbst herzurühren.

Es ist bezeichnend für die von Savonarolas Vorschriften ganz abhängige Kunst Sandros in dieser Zeit, dass er bis auf dessen und Lorenzos Porträt, im Gegensatz zu seinen früheren Darstellungen des gleichen Gegenstandes, alles Bildnismässige bei den Königen und ihrem Gefolge vermeidet, alle Beteiligten in schlichte, einfache Gewänder ohne jeden Schmuck kleidet. Gleiche Merkmale charakterisieren jenes kleine Gemälde, das wir an letzter Stelle unter seinen Werken hier zu erwähnen haben: die aus der Sammlung Fuller-Maitland stammende Geburt Christi vom Jahre 1500 in der National Gallery zu London (Nr. 1034). Wie auf dem eben besprochenen Gemälde bildet auch hier eine mit Strohdach überdeckte Grotte den Stall. Vor der Krippe liegt das nackte Kindlein auf der Erde, Maria kniet anbetend davor, hinter ihm hockt der greise Josef mit übereinandergeschlagenen Beinen in sich versunken am Boden. Von rechts nähern sich anbetend zwei Hirten, von einem Engel geleitet; ihnen entspricht auf der anderen Seite eine Gruppe von drei knieenden Männern in langen fliessenden Gewändern — wohl die drei Könige. Auch ihnen hat sich ein Engel zugesellt, der sie mit der ausgestreckten Linken auf den Messias weist. Die Engel halten Ölzweige in den Händen, mit Kränzen aus gleichem Laub sind Hirten und Könige geschmückt: Reich und Arm, jeder ist gleich vor Gott. Auf das Dach der Hütte sind drei Engel herabgeschwebt das »Gloria in excelsis« singend. Gleich ihren Genossen unten tragen sie Zweige in den Händen, Kränze in den Haaren. Über ihrem Haupt hat sich der Himmel aufgethan und, von goldigem Glanze umstrahlt, schwingen sich zwölf Engel im Rundreigen. Auch sie halten in den Händen Olivenzweige, die mit Spruchbändern umwunden sind, und von denen zierliche Kronen herabhängen. Letztere sind der Lohn für die durch Jesum Christum zur Seligkeit eingehenden drei bekränzten Erdenwaller, die im Vordergrund von drei

[1]) C. Heath Wilson in »The Academy« vom 20. November 1880. Wenn derselbe in diesem Bilde die von Vasari erwähnte Verherrlichung der Lehre Savonarolas erkennen will, so vergisst er, dass diese ausdrücklich als ein Erzeugnis des Kupferstiches bezeichnet wird. Unverständlich ist, in welchem Kopfe von hoher Schönheit er Lionardo da Vinci, in welchem er Benivieni erkennen will. Was hat vollends der sich weinend abwendende Alte mit dem von Fra Girolamo zerstörten Wuchergeschäft und der Errichtung der »montes pietatis« zu schaffen? Vgl. auch Rich. Fischer, Introduction to a catalogue of the early Italian prints in the British Museum, 1880, S. 124.

Engeln stürmisch begrüsst werden. Einige Teufel verkriechen sich bei dem Nahen der himmlischen Boten erschrocken in den Felsspalten.

Die drei Pilger, welche an Olivenzweigen befestigte Bandschleifen mit der Aufschrift »hominibus bonae voluntatis« tragen, sind Idealgestalten, aber es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, dass in ihnen der Künstler die drei Märtyrer des Dominikanerordens Girolamo Savonarola, Domenico Buonvicini di Pescia und Sylvestre Maruffi verherrlichen wollte[1]). Dass sich die ganze Darstellung auf den reformatorischen Prior von S. Marco bezieht, durch seine Worte inspiriert ist, beweist die zweiundeinhalbzeilige Aufschrift des Bildes, die, in griechischer Sprache abgefasst, sich am oberen Rande desselben befindet. Sie lautet:

ΤΑΥΤΗΝ · ΓΡΑΦΗΝ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΤΕΛΕΙ · ΤΟΥ · ΧΣΣΣΣΣ · ΕΤȢΣ · ΕΝ · ΤΑΙΣ · ΤΑΡ.... Σ · ΤΗΣ · ΙΤΑΛΙΑΣ · ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ · ΕΓΩ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΜΕΤΑ · ΧΡΟΝΟΝ · ΗΜΙΧΡΟΝΩΙ · ΕΓΡΑΦΟΝ · ΠΑΡΑ · ΤΟ · ΕΝΔΕΚΑΤΟΝ · ΤȢ · ΑΓΙȢ · ΙΩΑΝΝȢ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ · ΒΩΙ · ΟΥΑΙ · ΕΝ · ΤΗΙ · ΛΥΣΕΙ · ΤΩΝ · Γ.. ΑΙ · ΗΜΙΣΥ · ΕΤΩΝ · ΤȢ · ΔΙΑΒΟΛȢ · ΕΠΕΙΤΑ · ΔΕΣΜΟΘΗΣΕΤΑΙ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΙΒΩΙ · ΚΑΙ · ΒΛΕΨΟΜΕΝ · ΠΑ..... ΝΟΝ · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗΙ · ΓΡΑΦΗΙ · ΤΑΥΤΗΙ ·

Nach Sydney Colvin[2]) sind die durch Lädierung der Leinwand entstandenen Lücken folgendermassen zu ergänzen:

Ταύτην γραφήν ἐν τῷ τέλει τοῦ χσσσσσ ἔτους ἐν ταῖς ταραχαῖς τῆς Ἰταλίας Ἀλέξανδρος ἐγώ ἐν τῷ μετὰ χρόνον ἡμιχρόνῳ ἔγραφον, παρὰ τὸ ἐνδέκατον τοῦ ἁγίου Ιωάννου, ἐν τῷ Ἀποκαλύψεως δευτέρῳ [βωι] οὐαί, ἐν τῇ λύσει τῶν γ' καὶ ἥμισυ ἔτων τοῦ διαβόλου. ἔπειτα δεσμωθήσεται ἐν τῷ δωδεκάτῳ (ιβωι) καὶ βλέψομεν πατούμενον ὅμοιον ταύτῃ τῇ γραφῇ.

»Dieses Bild malte ich, Alessandro, am Ende des Jahres 1500 während der Wirren Italiens, in der halben Zeit nach der Zeit, gemäss des elften Kapitels S. Johannis, im zweiten Wehe der Apokalypse, in der drei und einhalbjährigen Loslassung des Teufels, dann aber wird dieser gefesselt werden gemäss des zwölften, und wir werden ihn sehen zu Boden getreten wie auf diesem Bilde«.

Über die Lesung der Jahreszahl kann kein Zweifel herrschen. Obgleich *X* im Griechischen für 600 und *Σ* für 200 gebraucht wird, so hat Botticelli oder sein in dieser Sprache nicht sehr erfahrener Ratgeber *X* entsprechend dem lateinischen *M*(ille) als Abkürzung für χ(ίλιος) und *Σ* entsprechend dem gleichen Buchstaben *C* im Lateinischen für 100 gesetzt. Unter den Wirren Italiens ist jene unheilvolle politische Zerrissenheit um die Wende des Jahrhunderts gemeint, die über alle Teile dieses Landes seit der französischen Invasion hereingebrochen war. Florenz selbst befand sich nach dem Blutgericht über Savonarola in der schlimmsten Lage. Die innere Zwietracht erfüllte die Nachbarn mit Eroberungsplänen und die toskanischen Städte mit Freiheitsgedanken. Pisa setzte, von Venedig und dem Herzog von Mailand unterstützt, mit Erfolg den Unabhängigkeitskampf fort. Die Medici erspähten jede Gelegenheit, die Republik in schlimme Lage zu versetzen, und unterstützten mit Rat und That die ehrgeizigen Bestrebungen und Eroberungsgelüste des Cesare Borgia in Toscana. In der Lombardei kämpfte Ludwig XII. und Ludovico Moro um den Besitz von Mailand. Am 17. April 1500 wurde dieses schönste Herzogtum Italiens mit Frankreich vereinigt und der angestammte Herrscher zur ewigen Gefangenschaft nach Frankreich geführt. Auch Neapels König stritt unglücklich gegen den französischen Eindringling. In der Romagna war Cesare Borgia, gestützt auf das Bündnis mit Ludwig XII., mit päpstlichen Truppen eingerückt und hatte sich nach blutigen Kämpfen zum Herren von Imola und Forli gemacht. In Rom wütete er mit Dolch und Gift unter seinen wirklichen und vermeintlichen Gegnern und befleckte gleich seinem Vater Alexander VI. durch ein schmachvolles Leben die Heiligkeit des päpstlichen Stuhles.

In der folgenden mystischen Zeitangabe »in der halben Zeit nach der Zeit« liegen vermutlich nicht recht verstandene Reminiscenzen des Künstlers an ähnliche Stellen bei Daniel und in der Offenbarung Johannes vor. So heisst es bei Daniel (VII, 25) »Sie werden aber in seine Hand gegeben werden eine Zeit, und etliche Zeit, und eine halbe Zeit« oder ebenda (XII, 7) »dass es eine Zeit, und etliche Zeit, und eine halbe Zeit währen soll«. Und in der durch Savonarolas

[1]) So auch Crowe in der Gazette d. b. A. 1886, II, S. 474 und Jul. Meyer, Jahrb. d. K. preuss. Kstslg., S. 15.

[2]) The Academy, 15. Febr. 1871, S. 130. Ich gebe im folgenden die treffenden Erklärungen dieses Gelehrten wieder. Danach sind auch die von Schorn in den Noten zu Vasari (II, 243/44) und von Waagen versuchten Lesarten zu berichtigen.



Sandro Botticelli — Nationalgalerie, London

DIE GEBURT CHRISTI

Erklärungen und Predigten in jenen Jahren des Unheils besonders gekannten Offenbarung Johannis finden sich gleiche mystische Zeitbestimmungen wie »und es werden die Leichen etliche von den Völkern und Geschlechtern und Sprachen drei Tage und einen halben sehen« (XI. 9) und ebenda Vers 11 »und nach diesen Tagen und einem halben fuhr in sie der Geist des Lebens von Gott« oder XII, 6: »dass sie daselbst ernähret würde tausend zweihundert und sechzig Tage« ($3^1/_2$ Jahre), und ebenda Vers 14 »da sie ernähret würde eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit«. Zu dem Zeitpunkte, wo der Künstler das Bild malte, waren »eine Zeit und etliche Zeit und eine halbe Zeit« ($2^1/_2$ Jahre) seit dem Martyrium Savonarolas (23. Mai 1498) und »eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe« ($3^1/_2$ Jahre) seit der Exkommunikation des Dominikaners durch Papst Alexander VI. (12. Mai 1497) verflossen. Auf die gleichen Ereignisse spielen auch die folgenden Worte an »im zweiten Wehe der Apokalypse, in der drei und einhalbjährigen Loslassung des Teufels«. Im zweiten Wehe der Apokalypse, d. i. im elften Kapitel der Offenbarung, werden die von Gott gesandten »zwei Zeugen« durch das aus dem Abgrund aufsteigende »Tier« überwunden und getötet. Die »zwei Zeugen« sind Savonarola und sein Hauptkämpe Buonvicini da Pescia, in ihrem Tode sieht der Künstler die Erfüllung der im elften Kapitel Johannis gegebenen Prophezeiung.

Wie im einzelnen, so ist auch in der ganzen Darstellung diese Geburt Christi eine Verherrlichung Savonarolas und seiner Thätigkeit. Denn der Engelreigen hier hat sein Vorbild in jenen Rundtänzen, welche Mönche, Priester und als Engel verkleidete Chorknaben, alle mit Olizenzweigen bekränzt, um die brennenden Scheiterhaufen unter dem Geläute der Glocken auf der Piazza della Signoria in den Karnevalstagen 1496 und 1497 aufführten[1]).

Eine Federzeichnung zu der Mittelgruppe unseres Bildes befindet sich in den Uffizien (Rahmen 53, Nr. 209)[2]). Josef hat nicht den Kopf in die Arme vergraben, sondern stützt ihn schlafend in die Linke, auch die Haltung der linken Hand des Kindes ist abweichend. In der Zeichenweise entspricht das Blatt ganz den Illustrationen zum Paradiso.

Angesichts der hohen Vollendung dieses Bildes fällt Vasaris Behauptung, Sandro habe sich durch die Anhängerschaft an Savonarola ganz der Malerei entfremdet, in sich zusammen. Obwohl es schwer wird, zu glauben, die Geburt Christi sei das letzte Werk, das er geschaffen, und volle zehn Jahre habe sein Pinsel geruht, so weiss ich doch keine eigenhändige Arbeit von ihm zu nennen, die sich mit annähernder Wahrscheinlichkeit dem anbrechenden Jahrhundert zuweisen liesse. Möglich oder sogar wahrscheinlich, dass eine Reihe der früher in anderem Zusammenhang erwähnten handwerksmässigen Bilder der Maria mit dem Kinde allein und mit Engeln in dieser spätesten Zeit in seiner Werkstatt entstanden sind. Doch sie sind keineswegs bezeichnend für seine eigene künstlerische Thätigkeit, und ihre Besprechung an dieser Stelle würde im Hinblick auf das hohe Können und die sorgsame Ausführung, die uns noch im Jahre 1500 in der Geburt Christi entgegentreten, ein falsches Bild von der Leistungsfähigkeit des Meisters am Abend seines Lebens geben. Wir wollen daher mit diesem trefflichen Gemälde die Besprechung der Werke Sandro Botticellis beschliessen.

Unserem Künstler, der nach des Biographen Mitteilung durch körperliche Gebrechen am Ende seines Lebens sehr heimgesucht war, wird es wie so manchem seiner Altersgenossen ergangen sein: sie fanden sich nicht mehr zurecht in den Anschauungen und Bestrebungen der neuen Zeit. Sie räumten daher willig das Feld einer neuen Generation, die berufen war, den stolzen Bau, den sie aufgerichtet hatten, zu krönen.

Noch erlebt er die Vollendung von Michelangelos David und giebt am 25. Januar 1503 neben einigen anderen »Alten«, wie Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, sein Gutachten über den besten Standort des marmornen Kolosses ab[3]). Bald

1) Vgl. Burckhardt, Kultur der Renaissance 2. Aufl. II, S. 223.

2) 0,160 × 0,255.

3) Gaye, Carteggio II, S. 458. Das Gutachten Botticellis lautet: Cosimo (Rosselli) à detto apunto dove a me pare per esser veduto da' viandanti e dall' altro canto con una giuditta (d. i. an der Treppe vor S. Maria del Fiore) o inella loggia de' Signori, ma più tosto in sul chanto della chiesa et quivi judico stia bene et essere el miglior luogo da lorini.

darauf stellten Lionardo und Michelangelo ihre Kartons für den grossen Saal im Palazzo vecchio aus. Um die gleiche Zeit kommt der junge Raffael nach Florenz. Am 17. Mai 1510 stirbt Sandro Botticelli und wird in der Kirche Ognissanti, dem Schauplatz seines Schaffens, in der Familiengruft der Filipepi beigesetzt. Im gleichen Jahre malt Michelangelo oberhalb der Papstbildnisse und der »Vernichtung der Rotte Korah« die Decke der Sixtinischen Kapelle und wenige Säle davon der Göttliche Urbinate die Fresken der Camera della Segnatura.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Verzeichnis der Botticelli zugeschriebenen Gemälde.

Die fett gedruckten Nummern bezeichnen diejenigen Gemälde, die ich für eigenhändig ausgeführte Arbeiten Botticellis halte. Die Masse verstehen sich mit Ausnahme der in England befindlichen Stücke in Metern, und zwar ist die Höhe stets der Breite vorangestellt.

Deutschland.

Lauf. Nr. — Seite

Berlin, Kgl. Museum.

1. Nr. 78. Bildnis eines jungen Mannes. Brustbild ohne Hände, Holz. 0,41×0,31. — 52
 Nicht von Botticelli, sondern von einem dem Filippino Lippi nahestehenden Künstler, vielleicht von dem Meister der Fresken in S. Martino zu Florenz.
2. Nr. 102. Maria mit Kind u. leuchtertragenden Engeln. Rund, ganze Fig., Holz, Durchm. 1,92. — 124
 Unter überwiegender Mitwirkung von Schülern ausgeführt.

3. Nr. 106. Thronende Maria mit Kind, Johannes d. Tf. und Johannes d. Evang. Ganze Fig., Holz. 1,85×1,80. — 81

4\. Nr. 106 A. Weibliches Bildnis. Brustbild ohne Hände, Holz. 0,54×0,41. — 54
 Werkstatt.

5. Nr. 106 B. Bildnis des Giuliano de' Medici. Brustbild ohne Hände, Holz. 0,54×0,36. — 49
 Eigenhändige Wiederholung nach dem Bilde der Sammlung Morelli in Bergamo.

6. Nr. 1124. Venus. Ganze Fig., Leinwand. 1,57×0,68. — 105
 Eigenhändige Wiederholung nach der »Geburt der Venus« in Florenz.

7. Nr. 1128. Sebastian. Ganze Fig., Holz. 1,95×0,75. — 46

Nationalgalerie, Sammlung Raczinsky.

8\. Maria mit Kind und acht Engeln. Rund, Kniestück, Holz. Durchm. 1,35. — 67

Oskar Hainauer.

9. Bildnis eines jungen Mannes. Brustbild ohne Hände, Holz, lebensgross. — 53

Cassel, Galerie.

10\. Nr. 443. Verkündigung. Ganze Fig., Holz. 1,06×1,13. — 137
 Schule.

Dresden, Galerie.

11\. Nr. 8. Maria mit Kind und Johannes d. Tf. Kniestück, Holz. 0,89×0,73. — 127
 Werkstatt.

12. Nr. 9. Scenen aus dem Leben des Zenobius. Ganze Fig., Holz. 0,65×1,82. — 139
 Aus der Sammlung Quandt, gehört mit zwei beim Marchese Rondinelli in Florenz befindl. Tafeln zu einer Folge. S. Nr. 51 d. Verz.

Lauf. Nr. — Seite

13\. Nr. 10. Maria mit Kind und fünf rosentragenden Engeln. Kniestück, breitoval, Holz. 0,80×0,92. — 123
 Schule[1]).

14\. Nr. 11. Johannes der Evangelist. Brustbild mit Händen, Holz. 0,47×0,39. — 127
 Schule.

15\. Nr. 12. Johannes der Täufer. Brustbild mit Händen, Holz. 0,46×0,31. — 127
 Schule.

Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

16. Nr. 11. Weiblicher Kolossalkopf. Brustbild ohne Hände, Holz. 0,82×0,54. — 54

17\. Nr. 12. Maria mit Kind und Johannes d. Tf. Kniestück, Holz. 0,93×0,74. — 127
 Werkstatt.

Leipzig, Städt. Museum.

18\. Ruhe auf der Flucht. Ganze Fig., Holz. 0,32×0,31. — 128
 Schule.

München, Alte Pinakothek.

19. Nr. 1010. Grablegung Christi. Ganze Fig., Holz. 1,38×2,08 — 144

Wien, Akademie.

20. Maria mit Kind und zwei Engeln. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 1,12. — 121
 Zeitweilig in der Galerie Liechtenstein. Aus Casa Canigiani in Florenz.

Graf Lanckoronski.

21. Maria mit Kind und Johannes. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 0,78. — 122
 Aus der Sammlung Leclanché in Paris.

22\. Maria das Kind anbetend und Johannes. Rund, kleine ganze Fig., Holz. — 122
 Schule.

23\. Christus als Salvator mundi thronend, von einem Stifter verehrt. Predella, kleine ganze Fig., Holz. — 122
 Schule.

Fürst Liechtenstein.

24. Bildnis eines jungen Mannes. Brustbild ohne Hände, Holz, lebensgross. — 51

England.

Brighton, A. Const. Jonides, Esq.

25. Bildnis einer jungen Frau. Halbfigur mit Händen, Holz, lebensgross. — 57

Glasgow, Art Corporation Gallery.

26. Nr. 48. Verkündigung. Holz, $19^1/_2$ in. × 23 in. — 136

Haigh Hall, Lord Crawford.

27\. Maria das Kind stillend, von zwei Engeln verehrt. Rund. — 123

Liverpool, Royal-Institution.

28\. Odysseus und die Sirenen. Cassone. — 109
 1857 in Manchester unter »Botticelli« ausgestellt.

[1]) Schulbilder befinden sich ausserdem in Altenburg, Düsseldorf, Königsberg, Meiningen (Schloss) und Münster.

Lauf. Nr. — Seite

London, National Gallery.

29. Nr. 226. Maria mit Kind, von zwei Engeln gekrönt und von Johannes verehrt. Rund, ganze Fig., Holz, Durchm. 3 ft. $8^1/_2$ in. 124
Überwiegend Werkstattsausführung.

30. Nr. 275. Maria mit Kind, einem Engel und Johannes. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 2 ft. 9 in. 123
Werkstatt.

31. Nr. 592. »Filippino Lippi«, Anbetung der Könige. Ganze Fig., Holz, 1 ft. 8 in. × 4 ft. 7 in. 62

32. Nr. 626. Bildnis eines jungen Mannes Brustbild ohne Hände, Holz, 14 in. × 11 in. 53
Früher Masaccio genannt; es gilt von ihm dasselbe wie von Nr. 1 d. Verz.

33. Nr. 782. Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 2 ft. 9 in. × 2 ft. $1^1/_2$ in. 127

34. Nr. 915. Mars und Venus. Ganze Fig., Holz, 2 ft. $3^1/_2$ in. × 5 ft. 8 in. 105

35. Nr. 916. Venus mit Amoretten. Ganze Fig., Holz, 3 ft. $^1/_2$ in. × 5 ft. 8 in. 106
Schule.

36. Nr. 1033. »Filippino Lippi«, Anbetung der Könige. Rund, ganze Fig., Holz, Durchm. 4 ft. $3^1/_2$ in. 64

37. Nr. 1034. Geburt Christi. Ganze Fig., Leinwand, 3 ft. $6^1/_2$ in. × 2 ft. $5^1/_2$ in. 147

38. Nr. 1126. Himmelfahrt der Maria. Ganze Fig., Holz, 7 ft. 5 in. × 12 ft. $3^1/_2$ in. 75
Von Francesco di Giovanni Botticini ausgeführt.

Ashburnham, Lady.

39. Die Verwandten der Lucrezia schwören an ihrer Leiche Rache. Cassone. 139

Ashburton, Lord, Bathhouse.

40. Zwei Venus-Gestalten. 105

Benson, R. Esq.

41. Maria mit Kind und zwei Engeln. Rund. 123
Werkstatt.

Boyce, Esq.

42. Maria mit Kind und zwei Engeln. Kniestück. 30
Florentinisch um 1470.

W. Bromley Davenport, Esq.

43. Maria mit Kind und vier Engeln. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 38 in. 68
1892 in der Royal Academy Exhibition unter Nr 144.

Butler, Ch., Esq.

44. Urteil des Paris. Cassone. 109
Schule.

Cornwallis West, Esq.

45. Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 25×22 in. 68
1892 in der Royal Academy Exhibition unter Nr. 153.

Heseltine, J. P., Esq.

46. Maria mit Kind und Johannes. Ganze kleine Fig., Holz. 127

Leyland, Esq. (1892 verkauft).

47. Maria mit Kind. Rund, Kniestück, Holz. 68
Werkstatt.

48. Maria mit Kind und Johannes. Kniestück, Holz. 127
Werkstatt.

49. Maria, das Kind stillend, mit Johannes. Kniestück, Rund. 123
Werkstatt.

50. Vier Darstellungen aus der Geschichte des Nastagio degli Onesti nach Boccaccios Decamerone. Holz. 111
Nach dem Entwurfe Botticellis in der Werkstatt ausgeführt. Jetzt in Lyon.

Mond, L., Esq.

51. Zwei Längstafeln mit Scenen aus dem Leben des Zenobius. 139

Rosebery Lord.

52. Die vier Jahreszeiten. Holz, 31 in. × $9^1/_2$ in. 88
1878 in Manchester ausgestellt.

Salting, Ch., Esq.

53. Maria das Kind verehrend mit Johannes. Rund, ganze Fig., Holz. 126

Seymour, Lady.

54. Bildnis einer jungen Frau. Brustbild ohne Hände. Holz, $25^1/_2$ in. × 17 in. 56
1892 in der Royal Academy Exhibition unter Nr. 143.

Sterling, Colonel.

55. Halbfigur eines Weibes, das sich mit beiden Händen Milch aus den Brüsten drückt. 89
1886 in Manchester ausgestellt.

Wemyss, Earl of.

56. Maria das Kind verehrend. Ganze, fast lebensgrosse Fig., Leinwand. 127

57. Tod des Adonis. Cassone. 109
Schule.

Newbattle Abbey (Schottland).

Marquis of Lothian.

58. Krönung der Maria. Lünette. 75
Werkstatt.

59. Maria mit Kind und Engeln. Rund. 75
Schule.

Richmond, Cook Francis, Sir.

60. Pfingstfest. Ganze, lebensgrosse Fig. 146
Schule.

Frankreich.

Chantilly, Duc d'Aumale.

61. Allegorie der Fruchtbarkeit. Ganze, lebensgrosse Fig. 88
Nach einer Zeichnung Botticellis (bei Malcolm) von einem Schüler ausgeführt.

62. Maria mit Kind und einem Engel. Kniestück. 34
Schule Fra Filippos.

63. Bildnis der Simonetta Vespucci. Brustbild ohne Hände. 53
Von Piero di Cosimo.

Lille, Museum.

64. Nr. 210. Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 0,63 ×0,47. 128
Schule.

65. Nr. 885. Magdalena. Ganze, fast lebensgr. Fig. 109
Unter »Cosimo Rosselli«, rührt von der gleichen Hand, einem Schüler oder Nachahmer Botticellis, her, wie die Allegorie der Fruchtbarkeit in Chantilly und die Venus mit Amoretten im Louvre.

Marseille, Galerie.

66. Nr. 304. Maria mit Kind. 30

Paris, Louvre.

67. Nr. 183. Maria mit Kind und Engeln. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 1,14. 121
Werkstattswiederholung des »Magnificat« in den Uffizien.

68. Nr. 184. Maria mit Kind und Johannes. Kniestück, Holz, 0,93×0,69. 43

Lauf. Nr. — Seite

69. Nr. 185. Ruhende Venus mit Amoretten. Ganze Fig., Holz, 0,85×2,20. 106
Werkstatt.

70. Nr. 186. Predella. Holz, 0,23×0,90. —
Schule.

71. Nr. 222. »Fra Filippo Lippi«, Maria mit Kind und fünf Engeln. Ganze Fig., Holz, 0,62×0,42. 31

72. Lorenzo Tornabuoni in den Kreis der Wissenschaften eingeführt. Ganze, lebensgr. Fig., Fresko. 110

73. Giovanna Tornabuoni von Venus und den Grazien beschenkt. Ganze, lebensgr. Fig., Fresko. 110
1873 von Dr. Lemmi in seiner bei Florenz gelegenen Villa aufgedeckt, seit 1881 im Louvre.

74. Nr. 1663 des Inventars. »Florentinische Schule des XV. Jahrh.« Bildnis eines jungen Mannes. Brustbild ohne Hände, Holz, lebensgross. 50

Abdy, William, Sir.

75. Kommunion des Hieronymus. 72
Wiederholung des Bildes im Palazzo Capponi zu Florenz.

André, E., Ms.

76. Ruhe auf der Flucht. 128

Baudreuil, Comte de.

77. Teppich mit einer Athena. 112
Nach einer Zeichnung Botticellis in den Uffizien. Vermutlich eine Wiederholung des für Lorenzo de' Medici gemalten Bildes.

Lauf. Nr. — Seite

Dreyfus, Gust., Ms.

78. Maria mit Kind und Johannes. Ganze, kleine Fig. 46
Werkstatt.

Leclanché (1892 verkauft).

79. Weibl. Idealbildnis. Brustbild ohne Hände, Holz, 0,42×0,28. 55
Jetziger Aufenthaltsort unbekannt. S. auch Nr. 21 des Verz.

Rozière, de la, Ms.

80 Maria mit Kind und Johannes. Rund, Kniestück. Im Palais Bourbon ausgestellt. 123
Schule. Eine ähnliche, noch schwächere Leistung befindet sich im Museum von S. Maria Nuova, eine ebenfalls geringwertige Komposition mit einem jugendl. Sebastian an Stelle des Johannes war vor Jahren bei Mazzanti in Florenz.

Vendeuvre, Baron de.

81. Maria mit Kind. Rund, Kniestück. Im Palais Bourbon ausgestellt. 123
Schule.

Rouen, Museum.

82. Maria mit Kind. 128
Schule.

Italien.

Bergamo.

Accademia Carrara, Galleria Morelli.

83. Nr. 21. Bildnis des Giuliano de' Medici. Brustbild ohne Hände, Holz, 0,60×0,40. 49

84. Nr. 25. Die Geschichte der Virginia. Ganze, kleine Fig., Holz, 0,82×1,65. 139

85. Segnender Christus. Halbfigur, Holz, 0,47×0,33. 139
Schule.

Galleria Locchis.

86. Nr. 27. »Masaccio«, Geisselung Christi. Ganze Fig., Leinw., 0,66×0,60. —
Schule.

Empoli, Collegiatkirche.

87. Zwei Engel mit Stiftern, zu Seiten der Sebastianstatue von Ant. Rossellino. 77
Von Francesco di Giovanni Botticini.

88. Längstafel mit musizirenden Engeln. 78
Schule.

Florenz, Accademia delle belle arti.

89. Nr. 46. Thronende Maria mit Kind, Katharina, Magdalena, Johannes d. Tf, Franciscus, Cosmas und Damianus. Ganze Fig., Holz, 1,67×1,93. 42

90. Nr. 47. Krönung der Maria. Ganze Fig., Holz, 3,72×2,43. 72

91. Nr. 49. Predella zu Nr 47. Ganze Fig., Holz, 0,19×2,66. 75

92. Nr. 52. Thronende Maria mit Kind, Engeln, Katharina, Augustin, Barnabas, Johannes d. Tf., Ambrosius und Michael. Ganze Fig., Holz, 3,26×2,68. 78

93. Nr. 6. Pietà, Kniestück, Holz, 0,20×0,39. 80

94. Nr. 7. Salome mit dem Haupte des Johannes. Kniestück, Holz, 0,20×0.39. 79

95. Nr. 8. Augustin und der wasserschöpfende Knabe. Ganze Fig., Holz, 0,20×0,37. 80

96. Nr. 9. Ambrosius auf dem Totenbette. Ganze Fig., Holz, 0,20×0,37. 80
Nr. 6—9 bildeten vermutlich mit der Verkündignng in der Galerie Barberini zusammen (Nr 152 des Verzeichnisses) die Predella zu Nr. 52.

97. Nr. 26. Allegorie des Frühling oder das Reich der Venus. Ganze Fig., Holz, 2,03×3,14. 83

98. Nr. 20. Tobias mit dem Erzengel Raphael. Ganze Fig., Holz, 1,32×0,90. 77
Von Francesco di Giovanni Botticini.

99. Nr. 21. Tobias mit den drei Erzengeln. Ganze Fig., Holz, 1,32×1,53. 37
Von Andrea del Verrochio.

100. Nr. 28. »Unbekannt«. Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 0,40×0,28. 127
In der Art Botticellis, doch erlaubt die schlechte Erhaltung des Bildes keine nähere Bestimmung mehr.

Palazzo Pitti.

101. Nr. 348. Maria mit Kind, Johannes und Engeln. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 1,13. 122
Werkstatt.

102. Nr. 353. Weibliches Bildnis. Halbfig., Leinwand, 0,61×0,40. 55

103. Nr. 357. Maria mit Kind und Johannes. Ganze Fig., Leinw., 1,34×0,92. 146

104. Nr. 372. »Andrea del Castagno«, Männliches Bildnis. Brustbild ohne Hände. 50
Nicht von Botticelli, dem es neuerdings zugeschrieben wird. Florentinisch, 2. Hälfte des XV. Jahrh.

Uffizi.

105. Nr. 39. Geburt der Venus. Ganze Fig., Leinwand, 1,70×2,74. 102

106. Nr. 57. »Unbekannt«. Predigt und Martyrium des Petrus Martyr. Predellenstück. Ganze Fig., Holz, 0,35×0,52. 66
Schule.

107. Nr. 58. Anbetung der Könige. Predellenstück. Ganze Fig., Holz, 0,35×0,52. 66
Schule.

108. Nr. 66. Cassone mit Darstellung eines Gastmahls. Ganze Fig., Holz, 0,43×0,62 128
Schule.

109. Nr. 67. Cassone, ganze Fig., Holz, 0,43×0,82. 128
Schule.

110. Cassone, ganze Fig., Holz, 0,43×0,58. 128
Schule.

111. Nr. 78. Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 0,69×0,47. 30
Schwächliche Leistung eines Nachahmers.

Lauf. Nr. Seite

112. Nr. 79. »Unbekannt«. Maria mit Kind in einer Cherubglorie. Ganze Fig., Holz, 1,05×0,49. 30

113. Nr. 1154 »Florentin. Schule um 1440«. Bildnis des Piero di Lorenzo de' Medici. Brustbild ohne Hände, Holz, 0,54×0,37. 50

114. Nr. 1156. Judith mit der Magd. Ganze Fig., Holz, 0,27×0,21. 43

115. Nr. 1158. Auffindung des Leichnams des Holofernes. Ganze Fig., Holz, 0,27×0,21. 45

116. Nr. 1179. Augustin im Studio. Ganze Fig., Holz, 0,38×0,27. 71

117. Nr. 1182. Allegorie der Verleumdung Ganze Fig., Holz, 0,60×0,90. 116

118. Nr. 1267 bis. Maria, das »Magnificat« schreibend, mit Kind und Engeln Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 1,12. 120

119. Nr. 1286. Anbetung der Könige. Ganze Fig., Holz, 1,10×1,35. 57

120. Nr. 1289. Maria mit Kind und sechs Engeln. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 1,42. 67

121. Nr. 1299. Allegorie der Tapferkeit. Ganze Fig., Holz, 1,62×0,85. 39

122. Nr. 1303. Maria mit Kind unter einem Steinbogen vor einer Rosenhecke. Ganze Fig., Holz, 1,20×0,62. 31

123. Nr. 1316. Verkündigung. Ganze Fig., Holz, 1,46×1,53. 136

124. Depot. Anbetung der Könige. Ganze Fig., Holz, 3 ft. 5 1/2 in. × 5 ft. 7 in. 146

S. Ansano, Oratorio di, (bei Fiesole).

125. Vier Cassonetafeln mit allegorischen Triumphzügen. Ganze, kleine Fig., Holz. 128
Schule.

Innocenti, Ospedale degli.

126. »Fra Filippo Lippi«. Maria mit Kind und einem Engel. Kniestück, 0,87×0,60. 24

S. Maria Maddalena de' Pazzi.

127. Rochus und Ignazius. Ganze Fig., Holz. 75
Von Raffaellino del Garbo.

Museo di S. Maria Nuova.

128. Nr. 23 »Fra Filippo Lippi«, Maria mit Kind, Johannes und Engeln. Kniestück, Holz, 0,85×0,62. 26

SS. Ognissanti.

129. Augustin. Ganze Fig., Fresko, 1,50×1,10.[1] 69

Convento La Quiete (bei Florenz).

130. Krönung der Maria. Ganze Fig., Holz, 3,50×1,95. 75
Bis vor kurzem in der Kirche S. Jacopo di Ripoli zu Florenz. Schule.

131. Anbetung der Könige. Ganze Fig., Holz, 1,20×0,75. 66
Schule.

Pal. Alessandri.

132. Maria, das »Magnificat« schreibend, mit Kind und Engeln. 121
Wiederholung des Bildes in den Uffizien.

Pal. Antinori (Duca di Brindisi).

133. Anbetung des Kindes. Rund, Holz, Durchm. 0,75. 126

Pal. Capponi (Marchese Farinola).

134. Kommunion des Hieronymus. 72

Pal. Corsini.

135. Nr. 167. Maria mit Kind und Engeln. Rund, Kniestück, Holz, Durchm. 1,42. 121
Werkstatt.

Lauf. Nr. Seite

136. Nr. 176. »Filippino Lippi«, Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 0,74×0,56. 33

137. Nr. 210 »Pollajuolo«, Bildnis eines Mannes mit Ring in der Hand. Brustbild mit Händen, Holz, 0,44×0,32. 50
Nicht von Botticelli, dem es neuerdings zugeschrieben wird, sondern von einem zwischen Pollajuolo und Botticelli stehenden Künstler.

138. Nr. 340. Längstafel mit fünf auf Wolken thronenden weiblichen Gestalten. Ganze Fig., Holz, 0,54×1,58. 111
Werkstatt.

139. (Im Zimmer des Direktors) Maria und der Verkündigungsengel. Rund, ganze Fig., Holz, 0,15×0,10. 137

Pal. Ginori.

140. Maria mit Kind. Kniestück. 127

Pal. Panciatichi.

141. Maria mit Kind, dem ein Engel Weintrauben reicht. 34

Pal. Rondinelli.

142. Zwei Längstafeln mit Scenen aus dem Leben des Zenobius. Ganze Fig., Holz. 139
S. Nr. 12 u. 51 des Verz.

Genua, Pal. Adorno.

143. Vier kleine Tafeln mit allegorischen Triumphzügen. 45
Schule.

Pal. Balbi.

144. Kommunion des Hieronymus. 72
Wiederholung des Bildes im Pal. Capponi zu Florenz.

Mailand, Ambrosiana.

145. Maria mit Kind und Engeln. Rund, ganze Fig., Holz, Durchm. 0,68. 144

Museo Poldi-Pezzoli.

146. Nr. 17. Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 0,58×0,39. 126

147. Nr. 35. Grablegung Christi. Ganze Fig., Holz, 1,07×0,71. 145

Neapel, Museo Nazionale.

148. Nr. 32. Maria mit Kind und zwei Engeln. Kniestück, Holz, 0,98×0,70. 28

Museo Filangieri.

149. Männliches Bildnis. Halbfig. mit Händen. 53

Rom, Capitol.

150. Nr. 52. Maria mit zwei Heiligen. 128
Von Macrino d'Alba.

Cappella Sistina.

151. Einzelfiguren hl. Päpste, Thaten Mosis in Midian, Versuchung Christi, Vernichtung der Rotte Korah. 90
Ganze Fig., Wandgemälde al fresco.

Pal. Barberini.

152. Verkündigung. Ganze Fig., Holz, 0,20×0,33. 81
S. Nr. 96 d. Verz.

Pal. Colonna.

153. Maria mit Kind unter einer Bogenhalle. Kniestück. 128
Schule.

Pal. Doria.

154. Maria mit Kind, Josef und Johannes. 128
Schwächliche Leistung eines Florentiners aus d. Ende des XV. Jahrh.

[1]) Die Masse verstehen sich für die Grösse des ausgeschnittenen Fresko ohne die später hinzugefügten Pilaster und das Gebälk.

Lauf. Nr. Seite

Principe M. Chigi.

155. Maria mit Kind, dem ein Engel Kornähren reicht. 34

Villa Borghese.

156. Maria mit Kind, Johannes und sechs Engeln. Rund, ganze Fig., Holz, Durchm. 1,70. 125

Siena, Marchese Fabio Chigi.

157. Maria mit Kind und zwei Engeln. Rund, Kniestück, Holz. 122
Werkstatt.

Lauf. Nr. Seite

Turin, Pinakothek.

158. Nr. 98. Tobias mit den drei Erzengeln. Ganze Fig., Holz, 1,00×1,27. 109
Werkstatt.

159. Nr. 99. Maria mit Johannes und Engel. Rund, ganze Fig., Holz, Durchm. 1,20. 125

160. Nr. 369. Triumph der Keuschheit. Ganze Fig., Holz, 0,42×0,65. 128
Schule.

161. Nr. 374. Maria mit Kind. Kniestück, Holz, 0,80×0,57. 128
Werkstatt.

Volterra, Badia (Sakristei).

162. Krönung der Maria. 75
Schule.

Russland.

St. Petersburg, Eremitage.

163. Anbetung der Könige. Ganze Fig., Holz. Seite 65

Namen- und Ortsregister.

A.

Acciajuoli, Zan., 85.
Alba, Macrino d', 128 (2).
Alberti, Leon. Batt., 60. 83. 86. 103. 116. 117. 118.
Albertini, Franc., 2. 39. 43. 57. 69 (2). 72 (4). 78 (4). 81 (5). 91. 97.
Albizzi, Giovanna, 110. — Maso, 138. — Ormanno, 48. — Rinaldo, 48.
Alexander VI., Papst, 98. 148. 149.
Alexander VIII., Papst, 130.
Alfons v. Neapel, 76.
Ancona, 144.
Angelico, Fra, s. Fiesole.
Anonymus Magliabechianus s. Codex.
Antiphilus, 116.
Apelles, 116. 117. 139.
Arezzo, 10.
Aristoteles, 140.
Aurispa, 116.
Avanzi, Jacopo degli, 62 (1).

B.

Baldini, Baccio 77 (5). 78.
Baldinucci, Fil., 2. 3. 57. 67. 75. 76. 81 (5).
Baldovinetti, Alesso, 19. 36(1). 37.
Bandinelli, Baccio, 56.
— Smeralda 56. 106.
Bandini, Bern. 48 (4). 49.
Bartolini, Leon., 5. 14. 17. 23. 30. 35.
Bartolommeo, Fra, 143
Benivieni, 143. 147 (1).
Bergamo, Accad. Carrara, 21. 49. 59. 139.
Berlin, Gemäldegal., 16. 18. 28. 32. 33. 37. 47. 49. 52. 53. 54. 58 (1). 59. 62(1). 67. 76. 81. 105. 106 (1). 115. 124. 128 (3).
— Kunstgewerbemus. 128 (4).
— Kupferstichkab. 129 ff.
— Nationalgalerie, Samml. Raczinsky, 67. 68. 82. 120. 123.
— Sammlung Hainauer, 53.
Bettuccio, Bened., 143.
Billi, Ant., libro di, 3.
Bini, Pierfrancesco, 111. 112.
Boccaccio, 22. 111.
Bocchi, Franc., 3. 57. 66.
Borghini, Raff., 2. 3. 27. 43. 57. 81 (5). 145 (2).
Borgia, Cesare, 148.
Bosch, Hieron., 134.
Boston, Privatbes., 60.
Botticini, Franc. di Giov., 20. 76. 77. — Raffaello, 77 (1).
Bovacchiesi, Bartolommea de, 17.
Bramante, 14(1).
Branca, Ant. del., 6 (4).
Brueghel (Höllenbrueghel), 134.
Brunellesco, Fil., 2 (7).
Buonaccorsi, Biagio, 2 (1).
Buonfigli, Benedetto, 6. 11.
Buonvicini, Dom., 148. 149.
Burchiello, Dom., 51.

C.

Caraffa, Oliviero, 100.
Careggi, 84.
Carlieri, C. M., 3.
Cassel, Gemäldegal., 137.
Castagno, Andrea del, 19. 21. 37. 42. 43. 49. 117.
Castello, 84. 102. 104 (4). 105.
Castiglione d' Olona, 7.
Catansanti, Franc., 6 (8). 23.
Cattaneo, Gasp., 53 (4).
Cattocchia, 53 (4).
Catull, 140.
Cellini, Benven., 99.
Cennini, Cennino, 24 (1).
Chantilly, Duc d'Aumale, 34. 53. 54 (3). 55. 59 (1). 88. 104. 109. 118.
Chiasso Macerelli, 59. 111.
Christine v. Schweden, 130.
Cianfanini, Giov., 102.
Cimabue, 2 (6. 8). 3.
Cinelli, Giov., 3. 57.
Clemens VII., Papst, 53 (4). 57.
Codex, Laurentianus (Plut. XLI, Nr. 33), 2 (1). 103 (4)
— Magliabechianus Anonymus, (Bibl. Naz. Cl. XVII, 17), 2. 28. 39. 47. 48. 57 (3). 65. 69. 71. 72. 78 (4) 81 (5). 84. 90 (2). 105. 129. 146.
— Petrei, 3. 39. 57 (3). 69 (2). 72 (1. 4). 78 (4). 81 (5). 90 (2).
— Strozzianus, 3.
Cosimo, de' Medici, s. Medici.
Cosimo, Piero di, 24 (1). 54. 84. 94 (2). 106 (1). 109. 149.
Credi, Lorenzo di, 28 (3). 37. 138. 143. 149.
Cronaca, Simone, 143.

D.

Daddi, Bern., 63.
Dante, 3. 22. 42. 71. 95. 101. 115.
— Zeichnungen zur Göttlichen Komödie, 2 (1). 22 (1). 45 (2). 72. 76. 78. 86. 112. 115. 117. 124. 128—135. 138.
Datini, Franc., 14.
Diamante, Fra, Lebensdaten 4—5. 14. 20.
— Gehilfe Fra Filippo Lippis, 4. 8. 12. 13. 14. 18. 19. 23. 34. 36. 61.
Diamante, Fra, — Selbständige Arbeiten, Tafelbilder, 5 (3) 19. 20. 21.
— Fresken in der Sixtin. Kapelle, 4. 14. 91—94. 97.
Dolci, Giov. de', 90.
Donatello, 7. 15. 59. 77. 117. 145.
Dresden, Gemäldegal., 123. 127. 139.

E.

Empoli, Collegiata, 18. 77. 78 (2).
Ercole I. v. Ferrara, 5.
Eyck, Hub. van, 71 (1).

F.

Fabriano, Gentile da, 62 (1).
Feo, 4.
Ficinus, Marcil., 143.
Fiesole, Fra Angelico da, 3. 6. 12.
— Mino da, 58.
Filelfo, 116.
Filipepi, Alessandro, 1. 22. — Antonio, 22 (1) 23. — Bartolommeo, 22 (1).
— Benincasa 1. 143. — Giovanni, 1. 22. — Lorenzo, 1. 22 (1). — Mariano d'Antonio, 22 (1). — Mariano di Vanni, 1. 22. 69 (1). 129. — Simone, 1. 22 (1). 143. — Vanni 1. 22
Fiorenzo di Lorenzo, 15. 38.
Florenz, S. Ambrogio, 16. 42. 43. 47. 59. 78. 79.
— SS. Annunziata, 19. 20.
— S. Ansano (Fiesole), 128 (3).
— Badia, 33. 97.
— Battistero, 7. 115.
— Convento La Quiete, 66. 75.
— S. Croce, 7. 9. 17. 59 (1).
— Dom, 1. 21. 70 (1). 138. 149 (3).
— S. Francesco (al monte), 66. 124.
— Innocenti, 24. 25. 27. 28. 29
— (4). 31 (3). 35. 37. 42.
— S. Jacopo di Ripoli, 75.
— S. Lorenzo, 12. 16. 58 (1).
— S. Marco, 72. 138. 140. 142.
— S. Maria del Carmine (Brancaccikapelle), 9. 18. 35. 59. 97.
— S. Maria Maddalena de' Pazzi, 136.
— S. Maria Maggiore, 38. 47. 48. 145
— S. Maria Novella, 8. 15. 17. 28 (1) 42. 52. 57. 58. 59. 61. 65. 70 (1) 99. 110. 138. 146.
— S. Maria Nuova (Museum), 26. 28. 29. 30. 31. 33. 34 (4). 35. 37. 42. 67. 71 (1). 82.
— S. Martino, 52.
— S. Miniato (al monte), 40.
— SS. Ognissanti, 1. 32. 35. 61. 68. 69. 70. 73. 74. 93. 111. 143. 150.

Florenz, Orsanmichele, 138.
— S. Pancrazio, 5.
— S. Salvi, 5.
— S. Spirito, 16. 28(1). 33. 81. 96.
— Accademia di belle arti, 8(1). 18. 27. 32. 37. 41. 42. 45. 56. 62(1). 72. 74. 75. 78. 79. 80. 83. 86. 92. 93. 110. 127 (1).
— Bargello, 33. 48. 49. 58. 76.
— Gall. degli Arazzi, 138.
— Pal. Alessandri, 121.
— Pal. Antinori (Duca di Brindisi) 126. 139 (2).
— Pal. Bartolini-Salimbeni, 37 (3).
— Pal. Buonarotti, 20.
— Pal. Canigiani, 121.
— Pal. Capponi (March. Farinola), 72.
— Pal. Corsini, 33. 35. 50 (3). 111. 121. 137.
— Pal. Ginori, 127.
— Pal. Nuti, 125.
— Pal. Panciatichi, 34(4).
— Pal. Pitti, 8. 15. 16. 23. 25. 31. 35. 50. 54. 55. 56. 63. 86. 104 (3). 122. 146.
— Pal. Pucci, 111.
— Pal. Riccardi (Medici), 10. 15. 16. 20. 39. 48. 55. 58. 60.
— Pal. Rondinelli, 139.
— Pal. Strozzi, 49. 143.
— Pal. Vecchio, 8. 63. 97. 102. 127(4). 140. 146.
— Poggio Imperiale, 16. 57.
— Uffizien, 15. 16. 21. 23. 24. 25. 26. 27. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 39. 40. 41. 43. 44. 45. 50. 57. 58. 66. 70. 71. 78. 79. 82. 86. 93. 96. 101. 102. 115. 116. 118 (1). 120. 123. 124. 128 (3). 136. 146. — Zeichnungskabinet, 27. 41. 45. 59 (4). 60. 72. 74. 79. 81. 88. 99. 102 (1). 109. 114. 119. 133. 138. 149.
Follini, 3(7).
Forteguerra, Grabmal des, 200
Francesca, Piero della, 1. 11.
Franciabigio, 116.
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut, 33. 53. 54. 127.
Franzesi, Napol., 48.

G.

Gajuole, 56.
Garigliano, 50.
Genua, Pal. Adorno, 45. – Pal. Balbi, 72.
Gherardo, Buchmaler, 1. 50. 138.
Ghiberti, Lor., 139.
Ghirlandajo, Davide, 1. 71 (1). 138.
— Domenico, 1. 8. 9. 29. 58. 59. 60(3). 69. 70. 71. 75. 83. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 98. 111 (1). 118. 138.
Giotto, 7. 9. 17. 53. 80(1).
Giovio, Paolo, 114 (5).
Giunta, Luc. Antonio de', 104 (6).
Glasgow, Privatbes. 36. — Art Corporation Gallery, 136.
Goes, Hugo van der, 13. 71 (1).
Gozzoli, Benozzo, 10. 16. 20. 27. 37. 58 (1). 62(1).
Guardi, Giov., 136.

H.

Haag, Museum, 54.
Haigh Hall, Lord Crawford, 123.

I.

Inghirami, Geminiano, 6. 17.
Julius II., Papst, 14(1). 91.

K.

Karl VIII. v. Frankreich, 143.
Kleomenes, 103.
Konstantinopel, 48.

L.

Landino, Christoforo, 3. 130. 132. 133.
Leipzig, Städt. Museum, 128.
Lemmi, Villa, 101. 104. 110. 118. 134.
Leo X., Papst, 103 (5).
Lille, Galerie, 71 (1). 109. 128.
— Musée Wicar, 59. 60.
Lippi, Filippino, 4. 6(8). 29. 31. 34. 38. 43. 52. 59. 62. 63. 64. 83. 88. 97. 98. 99. 100. 118. 125. 149.
— Fra Filippo. Als Lehrer Botticellis, 3. 4. 21. 23. 24ff. 30. 32. 33. 35—38. 41. 44. 45. 62. 120.
— Fresken in Prato, 4. 5—11. 12. 13. 15. 16. 17. 44. 95.
— Fresken in Spoleto, 4. 11—14. 16. 25.
— Tafelbilder, 12. 14—19. 24. 29 (4). 30. 31. 34. 53(2). 66. 71 (1).
— Selbstbildnisse in Prato, 8. in Spoleto, 13.
Liverpool, Royal Instit., 109.
Lodovico il Moro, 148.
London, British Mus., 45(2). 82 (1). 99 (3).
— Nationalgallery, 2(1). 28. 29(4). 47. 52. 55. 62. 63. 64. 72. 73(2). 75. 76. 78. 97. 104 (3). 105. 106. 107. 109. 115. 123. 124. 127. 128. 136. 147.
— Privatsammlungen,
— — Ashburnham, Lady, 139.
— — Ashburton, Lord, 105 (2).
— — Benson, 123.
— — Boyce, 30.
— — Bromley-Davenport, 68 (1).
— — Butler, 109. 128 (3).
— — Cornwallis-West, 68 (1).
— — Heseltine, 72. 127.
— — Jonides, 55.
— — Leyland, 68 (1). 111. 123. 127.
— — Malcolm, 41. 45. 87. 88.
— — Mond, 139.
— — Rosebery, Lord, 88.
— — Salting, 33. 71 (1). 126. 147.
— — Seymour, Lady, 53. 56.
— — Sterling, 89.
— — Wemyss, Earl of, 50(3). 104 (3). 109. 127.
Lorenzo, Don (Monaco), 39.
Lorenzo della Magna, 132.
Lorenzo de' Medici, s. Medici.
Lorenzo de Pelago, 7(1).
Lucasgilde, 5. 14. 38.
Lucian, 116. 117.
Lucrezia Buti, 6. 15. 17. 18.
Ludwig XII. v. Frankreich, 148.
Lyon, 111.

M.

Macchiavelli, 2(1).
Mailand, Bibl. Ambrosiana, 78. 115. 125.
— Museo Poldi-Pezzoli, 126. 138. 144. 145.
Majano, Bened. da, 59.
Manfredus de Manfredis, 5.
Mantegna, Andrea, 36(1). 116.
Marseille, Galerie, 30(1).
Marsuppini, Carlo, 26. 74.
Maruffi, Lylv., 148.
Masaccio, 3. 7. 9. 17. 18. 35. 53. 62(1).
Masolino, 3. 7. 12. 35.
Medici, Antonio, 48.
— Bianca Cappello, 44.
— Carlo, 7. 8. 10
Medici, Cosimo, »pater patriae«, 8. 16. 50. 57. 58. 62. 104 (4).
— Cosimo I, Grossherzog, 53. 56. 84.
— Giovanni, 6. 16. 23. 57. 58.
— Giovanni delle Bande Nere, 84.
— Giuliano, 42. 43. 48. 49. 53. 57. 58. 59. 61. 83. 85 (2). 112. 114. 116 (2).
— Giulio, 53 (2).
— Lorenzo il Magnifico, 1. 16. 43. 48. 49. 50. 52. 53. 59. 60. 61. 63. 64. 70. 83. 84. 103. 104 (4). 110. 114. 115. 137. 138. 143. 147.
— Lorenzo di Pierfrancesco, 2 (1). 82. 129. 133. 143.
— Piero »il Gottoso«, 10(1). 56. 58. 59. 60.
— Piero di Lorenzo, 32. 50. 51. 114. 129 (2). 143.
Mediceische Kunstschätze, Inventar ders., 5 (3). 16. 58 (4). 104 (4). 112. 114. 115. 116 (6).
— Venus, 103. 104.
Melozzo da Forli, 2(2). 5(1). 14(1). 20. 71 (1). 91.
Memling, Hans, 71 (1).
Mercatanzia (Handelsgericht), 39. 41.
Michelangelo Buonarotti, 1. 2(8). 82. 90. 91. 122 (1). 129 (3). 143. 145. 149. 150.
Milanesi, Niccolozzo de, 6.
Mirandola, Pico della, 32. 143.
Mocetto, Girol., 116.
Modena, Nicoletto da, 77.
Montelupo, Baccio da, 143.
Monticelli, 1. 143.
Muhamed II, Sultan, 48.
München, Alte Pinakothek, 16. 25. 126. 144.

N.

Nardini, Bern., 4.
Neapel, Museum, 28. 29. 31. 35. 71 (1). 82.
— Museo Filangieri, 50(3).
Nera di Benincasa, 22(1).
Nerli, Bern., 50.
Newbattle Abbey, Marquis of Lothian, 75.
Niccolini, Ang., 5.
Niccolo da Tolentino, 21.

O.

Orsini, Clarice, 56.
— Gentile Virginio, 39 (6).
Ovid, 86. 116. 140.
Oxford, Universitätsgal., 114 (1).

P.

Pacioli, Luca, 29.
Padua, S. Antonio, 145.
— Cappella S. Giorgio, 62(1).
Paganotti, Bischof v. Florenz, 136.
Palmieri, Matteo, 76. 77.
Papi, Jacopo (Toschi), 102.
Paris, Louvre, 16. 17. 18. 19. 20. 25. 26. 31. 34. 35. 39. 42. 49. 50. 59. 67. 76. 82. 101. 106. 109. 110. 115. 121. 123. 127. 134.
— Zeichnungskabinet, 34(2). 138.
— Privatsammlungen.
— — Abdy, 72.
— — André, 128.
— — Bonnat, 49, 63.
— — Chennevières, 88.
— — Dreyfus, 15(1). 19. 59. 146.
— — Leclanché, 55. 122.
— — Rozière, 123.
— — Vendeuvre, 123.
Pavia, Certosa, 128 (2).
Pazzi, Verschwörung, 1. 48. 49. 61. 70.

Pazzi, Francesco, 48. — Jacopo, 48. — Rinato, 48.
Penni, Luca, 116.
Perugia, 6(4). 10.
— Palazzo del Comune (Gemäldegal.), 6. 38.
Perugino, Pietro, 15. 43. 52. 90. 94. 95. 97. 98. 99 (3). 102. 128(2). 138.
Peruzzi, 49.
Pesellino, Franc., 16(2). 19. 20. 21. 42. 53(2).
Pesello, Giul., 21. 62(1).
Pest, Akademie, 19.
Petersburg, Eremitage, 65.
Petrei, Ant., s. Codex.
Petrucci, Cesare, 4. 14.
Pinturicchio, Bern., 2(1). 37(1) 38(3). 88 (2). 90. 94.
Pisa, Camposanto, 58(1). 62(1).
— Dom. 77. 104 (1).
Pisano, Andrea, 7.
— Giovanni, 104 (1).
— Vittore (Pisanello), 62(1).
Poliziano, Angelo, 2(1). 48(4). 53(4) 60. 83. 84. 102. 103 (1 4). 105. 106. 112. 114 (6). 143.
Pollajuoli, 23. 29. 40 41. 43. 89.
— Antonio, 28. 39. 39(6). 41. 47. 50. 54. 59. 70. 115. 134. 135.
— Piero, 39. 41. 53(2). 63. 75.
Prato, Ceppo, 5. 14. 17.
— Dom (Pieve), 4. 5—11. 12. 13. 16. 17. 35. 44. 92.
— S. Domenico, 13. 18.
— S. Francesco, 17(1).
— S. Margherita, 4. 19.
— S. Maria del Carmine, 5 (4).
— S. Spirito (Convento de' Servi), 18. 20. 92.
— Pal. del Comune, 4. 14.
— Gemäldegalerie, 13. 14. 17. 18. 21. 92.
Pucci, 65. 115. — Antonio, 47. — Francesco 64. — Lucrezia, 111.
Pulci, Luigi, 84.

R.

Raffael (Santi), 2 (2). 9. 15. 75. 116. 150.
Raffaellino del Garbo, 52(2). 77 (1). 79 (4). 82. 125 (1). 128 (2). 138 (2).
Rambaldi, Benv., 104.
Ravenna, 111.
Riario, Raffaello, 98.
Ricciardo di Michele, 5.
Richa, 3. 24 57. 70(1). 75 76. 79. 81 (5). 145 (2).
Richmond, 146.
Robbia, Ambrogio della, 143.
— Andrea, 143.
— Luca, 12. 15. 38 (1). 64 (1). 66.
Rom, S. Marco, 71 (1).
— S. Maria in Araceli, 104.
— S. Maria sopra Minerva (Capp. Caraffa), 99. 100.
— S. Maria del Popolo, 14.
— S Pietro in Vaticano, 145.
— Pal. Barberini, 81.
— Capitol, 128 (2)
— Pal. Chigi, 34(4).
— Pal. Colonna, 128 (2).
— Pal. Doria, 128 (2).
— Pal. del Laterano, 74.
— Pal. del Vaticano, 15. 71 (1). 150.
— — Capp. Sistina, 4. 5. 15. 18. 35 68. 90 100. 150.
— — Biblioteca, 117. 130.
— Villa Borghese, 125. 126. 128. 136.
Rosselli, Cosimo, 20. 90. 94. 98. 100. 109. 149.
Rossellino, Ant., 17(1). 31. 40. 66. 76 77.
Rossetti, Dante Gabr., 56.
Rouen, Museum, 128.

S.

Salviati, Franc., 48. — Jacopo, 48.
San Fedele de' Poppi, 5 91.
Sangallo, Francesco da, 54.
— Giuliano da, 120.
San Gimignano, 75.
San Pietro di Gello, 5.
Santa Maria dell' Antella, 5.
Santa Maria in Gallo, 144.
Santa Maria Ughi alle Corti, 5.
Santi, Giov., 82 (2).
Savonarola, Fra Girol., 46. 71. 82. 140 —145. 147. 148. 149
Segni, Ant., 116.
Settignano, Desiderio da, 15 66.
Siena, S. Giovanni, 7.
— Pal. Fab. Chigi, 122.
Signorelli, Luca, 90. 94.
Simonetta, s. Vespucci.
Sirigatti, Rid., 44.
Sixtus IV., Papst, 5. 14. 89. 90. 100.
Soderini, Franc., 5.
— Tommaso, 137, 143 (1).
Spagliati, Bartolommea di, 22 (1).
Spoleto, Dom., 4. 8(1). 11—14. 16. 18. 19. 20. 25. 74. 92.
Squarcione, Franc., 36(1).
Strozzi, Filippo, 59.

T.

Terenz, 140.
Terranova, 4.
Thomas von Spoleto (Goldschmied), 14(1).
Tibull, 140.
Tornabuoni, Giovanni, 59. — Lorenzo, 59. 110. 111. — Lucrezia, 56.
Tosi, Raffaello, (il Toso), 102.
Trosci, Franc., 27 (1).
Tucci, Biagio, 102.
Turin, Museum, 32. 109. 125. 126. 128. 136.
Twickenham, Orleans House, 34.

U.

Uccello, Paolo, 19.

V.

Valle, della, 103.
Valori, Alessandro, 67. — Nicc. 2(1).
Vasari, Giorgio, 1. 2. 4(1). 5(1). 6(5). 8. 13. 15. 16. 17. 18. 22. 23. 26. 38. 39. 43. 47. 48. 49. 53. 56. 57. 58. 59. 66 69. 70 72 75. 76. 78. 81 (5) 82 (1). 90 94 99. 100 101. 102. 106 (1). 111. 114. 115. 116. 128. 133 135. 136. 138. 140. 143 144. 145 149
Veracini, Agost, 79 (2). 80.
Verona, Guarino da, 116.
Verrocchio, Andrea del, 15. 19. 20. 21. 23. 28. 29. 32. 33. 35—38. 39. 41. 42. 45. 47. 60. 67. 70. 74. 76. 77. 86. 109. 121.
Vespucci, Giovanni, 140 — Marco, 53 (2). — Piero, 48. — Simonetta, 53. 54. 55. 58(2). 83(2). 84(6). 85. 86. 103 (3).
Vinci, Lionardo da, 3(3). 15. 36(1). 37. 38. 41. 49. 63. 64. 65. 80. 87. 97. 121. 135. 147 (1). 150.
Viviano di Bartolommeo, 56.
Volterra, 5. 70 75. 111 (1).

W.

Wien, Akademie, 121. 122.
— Albertina, 45.
— Gal Lanckoronski, 122.
— Gal. Liechtenstein, 49. 51. 121.
Windsor Castle, Zeichnungssamml. 88 (2).
Woburn Abbey, 104.

Z.

Zeuxis, 117.
Zoppo, Marco, 81.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ulmann, Hermann

Sandro Botticelli

München 1893
4 Art. 99 xi
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11471257-6